

في الأدب والنقد

في الأدب والنقد

مُحَمَّد مندور

الطبعة: ٢٠٢٣



العربية للاعلام والفنون والدراسات الانسانية والنشر

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكو ر- الهرم – الجيزة - مصر

هاتف: ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

http://www.azhabooks.com

E-mail: info@azhabooks.com

بطاقة فهرسة أثناء النشر

مندور، مُحَمَّد. - في الأدب والنقد

– الجيزة – أزهى ،٢٠٢٢

١٥٩ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ٦ – ١ – ٨٦٣٤٧ – ٩٧٧ - ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع: ٢١٩١٧ / ٢٠٢٢

في الأدب والنقد

محمد مندور

تصدير

هذه خلاصة في الأدب والنقد راعينا – عند كتابتها – ألَّا نُثقلها بالتفاصيل حتى لا تختلط معالمها، ولا تتعقد سُبلُها؛ فهي أقرب إلى الذكريات منها إلى التأليف، ومع ذلك فباستطاعتنا أن نقول إنها تتضمن عصارة عمر أنفقناه في قراءة الأدب وكتب النقد، وكانت قراءتنا وسيلة للتفكُّر والإحساس الشخصيين أكثر منها للاستيعاب والتحصيل.

ولقد دفعنا إلى تدوينها ما لمسناه عند الشبان من اللهفة الحارة لتبين حقائق الأدب والنقد على نحو مهضوم واضح، فكم من مرة أُلْقِيَتْ علينا أسئلة تطلب إيضاح العلاقة بين الأدب والحياة، أو بينه وبين الأخلاق مثلًا، وكم من مرة رغب إلينا السائلون أن لو ميزنا بين هذا المذهب الأدبي وذاك، ولَكَمْ من مرة رغب المتطلعون إلى مهنة النقد أن لو عرفوا كيف ينقدون، وعلى أي منهج يسدِّدون خطاهم؛ حتى تستحصد قواهم وتجد ملكاتهم من النضوج ما تستطيع معه أن تختار ما تؤثر من اتجاه؛ وفي هذه الخلاصة ما نرجو أن نجيب عليها دائمًا باللسان أو القلم.

والذي لا نستطيع أن نُنكره هو أن تحرير هذه الخلاصة لم يكن بالأمر الهين؛ وذلك لأننا حرصنا على أن نبعد بها عن الخواطر السهلة القريبة المنال، كما حرصنا على أن نجنبها أيضًا كل غموض أو التواء، بحيث يجد القارئ التركيز الواجب والعمق الموحيَ دون الإحالة على مجهول أو الغوص وراء مفقود.

ولقد بذلنا غاية الجهد لكي نترك لكل اتجاه اتزانه، حتى ولو كنا مِمَّنْ لا يؤمنون به؛ وذلك لأن اختلاطنا بالشبيبة المثقفة – وبخاصة في قاعات الدرس – غرس في نفسنا إيمانًا بأن نحمل – إزاء هذه الشبيبة – مسئولية ثقيلة، وقد رأيناها مسوقة – بكرمها النفسي – إلى التعلُّق بما نقول تعلق ثقة وإيمان؛ بحيث أصبحنا لا نجرؤ على تقديم لفظ أو صياغة فكرة قبل أن نتناولها بالتمحيص، وأن نبرز ما ينهض أمامها من اعتراضات، أو يحيطها من ضباب ينبغي ألا يعمى من قسماتها.

ولقد تُثير هذه الخلاصات مناقشات وتوحي باتجاهات، وهي بذلك لن تزيدنا إلا محبة لها وإيمانًا بجدواها، وللقارئ أن يصدقنا إذا قلنا: إننا قد ضمَّنَّا هذا الكتيب أعز ما نملك؛ حتى ليخيل إلينا أننا قد أودعناه بعضًا من هذه الحياة الفانية التي نعبرها اليوم، كما عبرها مِنْ قبلنا رجال وجدوا شيئًا من السعادة في أن يضيئوا أمام النفوس الجميلة بشبابها – جانبًا من معالم الطريق.

مُحَمَّد مندور

نقد الأدب وتاريخه



لقد كان النقد الأدبي سابقًا للتاريخ الأدبي، فمن الطبيعي أن يكون خالق الأدب ناقدًا، ومن المعلوم أن شعراء العرب أنفسَهم في الجاهلية كانوا نقَّادًا، وقد ضُرِبَتْ للنابغة خيمة يحكم فيها بين الشعراء، كما كان أول نقاد اليونان «أرستوفان» شاعرًا روائيًّا، وقد خَصَّصَ روايةً بأكملها لنقد شعراء التراجيديا الثلاثة: «أشيل»، و«سوفوكل»، و«يوربيد» – وهي رواية «الضفادع.«

فمن الصحيح أن نقول: إن النقد قد سبق التاريخ الأدبي ما دام هذا النقد كان معاصرًا لخلق الآداب، وكان أقدم النقاد شعراء، وأما التاريخ الأدبي فلا ينشأ عادة إلا بعد أن يجتمع لكل أمة تراث أدبي يستحق أن يُؤَرَّخَ.

فالنقد الأدبي غير تاريخ الأدب، وإن يكن من أسس التاريخ الأدبي، فهناك في كافة اللغات كتب تتناول تاريخ الآداب المختلفة: الأدب الإنجليزي، أو الفرنسي، أو العربي، وذلك على تفاوت واضح بين كتب تاريخ الأدب العربي وكتب تاريخ الآداب الأخرى؛ إذ المُلاحَظ أنه لسوء الحظ قد فُهِمَ الأدب العربي على أنه الشعر والنثر الفني فحسب؛ ولذلك حتى السنين الأخيرة لم يُدْرَجْ في تاريخ آداب اللغة العربية المؤرخون

والفلاسفة مثلًا، بل اقتصرت كل تلك الكتب على الشعر والنثر الفني القاصر على الرسائل والمقامات والأمثال السائرة والخطب وما شاكل ذلك، مما تغلب عليه الصناعة اللفظية، ويفتقر إلى المادة الفكرية والعاطفية في كثير من الأحيان، وليس كذلك تاريخ الآداب الأجنبية التي تحوي دائمًا فصولًا ممتعة عن التاريخ والمؤرخين والفلسفة والفلاسفة والاجتماع وعظمائه.

وعلى أية حال فسواء فهمنا تاريخ الأدب بالمعنى الضيق الذي تقف عنده الكتب العربية، أو بالمعنى الواسع على النحو الأوربي، فمن الواجب أن نفرِّق بين تاريخ الأدب ونقده.

ولتوضيح ذلك نُعَرِّفُ كلًّا منهما ونبين وسائله.

تاريخ الأدب جزء من التاريخ العام، وهو خاضع لمناهج التاريخ بوجه عام، وذلك مع بعض الفوارق التي ترجع إلى طبيعة الأدب؛ فالتاريخ العام يتناول حقائق انقطع بها الزمن فلم تمتد إلى الحاضر وتؤثر فيه، وعلى العكس من ذلك الأدب فهو ماضٍ مستمر في الحاضر. وإذا كانت مادة التاريخ وثائق ومحفوظات تُحْفَظُ في دُور الكتب، ويُبْحَثُ عنها لقيمتها الإخبارية؛ فإن الأدب على العكس من ذلك عبارة عن مؤلفات شعرية أو نثرية لا تزال حية لقدرتها المستمرة على الإثارة الفكرية أو العاطفية، وهي ضرورة من ضرورات الحياة عند الشعوب المتحضرة؛ لأنها تُرَبِّي ملكات الذوق والإحساس عند البشر، كما تُرَبِّي العلوم الرياضية ملكاتِ المنطق والتفكير.

وعلى هذه الحقيقة الأولى ينبني فارق واضح بين التاريخ العام وتاريخ الأدب، فالأدب بعناصره الإنسانية يُحَرِّكُ مَنْ يُؤَرِّخُ له، وهو خليق لذلك بأن يقوده إلى أنواع من التحزُّب قد تكون أشد خطرًا مما يتعرض له المؤرخ العام.

والتاريخ العام يُعْنَى عادة بالكليات المشتركة، بينما تاريخ الأدب يبحث عن الخاصِّ المنفرد، فمؤرِّخ الأدب يسعى إلى أن يوضِّح قبل كل شيء خصائص المدرسة الأدبية التي يتحدث عنها، أو خصائص الكاتب الذي يدرسه؛ ليتبين الفارق الذي تتميز بها المدرسة أو الكاتب عن غيرهما. بينما التاريخ العام يتناول نُظُمًا أو حركات اجتماعية أو اقتصادية كتيارات عامة وظواهر اجتماعية شاملة، وتنبني على هذه الحقيقة الثابتة فروق أخرى هي: أن مؤرخ الأدب يُنحي دائمًا على شخصية الكاتب الذي يدرسه كل ما هو عام أو دخيل على هذه الشخصية لتبقى له بعد ذلك خصائصه المميزة؛ فالكُتَّاب – جانب كبير منهم – امتداد من الماضي أو بؤرة للحاضر. وهذان العنصران الماضي المستمر فيه، والحاضر الذي ينتهي إليه – يؤلفان عادةً الشخصية البشرية التي يكمن فيها الجوهر المفرد مغلفًا بغلاف كثيف لا بد لمؤرِّخ الأدب من نفاد البصيرة بحيث يفضه؛ ليستطيع بعد ذلك أن يميز بين الجواهر المختلفة. وعلى العكس من هذا المؤرخ العام الذي يحرص على أن يستقرئ من التفاصيل طابعًا عامًّا للعصر الذي يكتب عنه.

والأدب بحكم أنه مجموعة من المؤَلَّفَات التي تملك الإثارة الفكرية والعاطفية، لا بد أن تدخل عند الحديث عنه مقومات إنسانية لا نقول: إن

المؤرخ العام يستغني عنها، بل نقول: إنها ألزم لمؤرخ الأدب؛ وذلك لأننا مهما نادينا بضرورة عدم التحزُّب في تاريخ الأدب كما ينادي المؤرخون بعدم التحزب في التاريخ العام – إلا أنه لا مفر لمؤرخ الأدب من أن يحكم على ما يدرس، وكل حُكْمٍ لا بد أن يقوم على التجربة الشخصية؛ إذن فمؤرخ الأدب لا مناص له عندما يحكم على الكاتب أو الكِتَاب الذي يدرسه من أن يعود إلى نفسه ليتلقى انفعالاتها، ثم يدرس تلك الانفعالات تحت ضوء العقل؛ لِيُنَحِّيَ منها ما يمكن أن يكون إحساسًا مدفوعًا أو مدسوسًا لعصبية أو أشياء أخرى.

أنواع التاريخ الأدبي



كُتُبُ تاريخ الأدب العربي يجري الكُتَّاب عادة على وضعها تبعًا لأسس زمنية، فهم يقسمونها إلى عصور وقرون. ولكن هذه الطريقة ليست الوحيدة في تاريخ الآداب، وربما لم تكن خيرها؛ ولهذا ظهرت في أوربا طرق أخرى للتاريخ، فهم يؤرِّخون أحيانًا لفنون الأدب، وأحيانًا لعصور الذوق الأدبي المختلفة، وأحيانًا للتيارات الأدبية الفنية.

فأما فنون الأدب فيمكن تصور ذلك في الأدب العربي، أو كتب كاتب مثلًا عن تاريخ الرثاء أو الهجاء في الأدب العربي على طول الزمن؛ فهو عندئذ يكتب تاريخيًّا لنوع منها، وفي الآداب الأوروبية عن تاريخ الأدب القصصي أو التمثيلي أو الغنائي. والتاريخ لعصور الذوق الأدبي يمكن تصوره في الأدب العربي أيضًا عندما يدرس مُؤَلِّف نشأة مذهب البديع والصنعة مثلًا، ويتتبعه منذ «مسلم بن الوليد» إلى «أبي تمام»، أو مذهب الترسل وعمود الشعر عند «البحتري» ومدرسته. فهذه مذاهب تقوم على ذوق فني خاص، وتعتبر الكتابة عنها تأريخًا لعصر من عصور الذوق، والكتابة عن التيارات الأدبية الفنية تكون مثلًا عندما يدرس مُؤَلِّف شعر الفكرة في الأدب العربي كما نشأ عند «أبي العتاهية»، ثم «المتنبي» و«أبي العلاء»، أو يدرس التصوف، أو الأدب الإباحي كما نجده عند

«بشار» و«أبي نواس»؛ فهذه الدراسة تُعْتَبَرُ تأريخًا لتيارات أدبية فنية.

النقد الأدبي في أدق معانيه هو: فن دراسة الأساليب وتمييزها، وذلك على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع، فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوية فحسب، بل المقصود منحى الكاتب العام، وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء، بحيث إذا قلنا: إن لكل كاتب أسلوبَه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التي ذكرناها. فالقصاص والمؤلف المسرحي والشاعر لكل منهم أسلوب خاص، كما أن لكل كاتبٍ أسلوبَه الذي يتميز به عن غيره من الكُتَّاب لو اتحدت الكتابة من حيث الموضوع؛ فيدخل في معنى الأسلوب مثلًا أن هذا الكاتب أو ذاك مثاليٌّ أو واقعي، كما يدخل فيه أنه مترسل أو متكلف في طريقة الأداء اللغوي.

وأساس النقد الأدبي مهما قَلَّبْنَا أوجه الرأي – لا يمكن إلا أن يكون التجربة الشخصية، وكل نقد أدبي لا بد أن يبدأ بالتأثُّر؛ وذلك لأنك لا تستغني عن الذوق الشخصي والتجربة المباشرة لإدراك حقيقةٍ ما إدراكًا صحيحًا، فلو أن كيماويًّا حَلَّلَ شرابًا ما إلى عناصره الأولية وأتاك بِنِسَبِ تلك العناصر، بل إننا لو افترضنا جدلًا أنك تعرف طعم كل عنصر من هذه العناصر المنفردة، ثم حاولت أن تتصور أو تدرك طعم هذا الشراب المُرَكَّب لما استطعتَ؛ وذلك لأن كل مركب تتولَّد له خواص غير متوفرة في العناصر المُكوِّنة له، وإنما تستطيع إدراك طعم هذا الشراب بتذوقه. ولو أننا فرضنا أن كاتبًا من الكُتَّاب وصف تمثالًا من التماثيل أو لوحةً من اللوحات؛ لما أغنى هذا الوصف عن مشاهدة التمثال أو اللوحة، وهكذا

الأمر في الأدب فلا بد من التجربة المباشرة، أي لا بد من تعريض أنفسنا للمُؤلَّف الأدبي والبحث عن تأثيره فينا، وهذا أساس كل نقد. ولكن الذوق إذا كان وسيلة للإدراك فإنه ليس وسيلة للمعرفة التي تصح لدى الغير؛ فالذوق عنصر شخصي والمعرفة ملك شائع، والمَلَكَة التي يستحيل بها الذوقُ معرفةً هي ملكة التفكير، فبالفكر ندعم الذوق وننقله من خاصٍّ إلى عام. وللتفكير عدَّةُ مصادر، منها ما يرجع إلى أصول التأليف في كل فرع من فروع الأدب، والمقياس في ذلك عادة نستمدُّه من كبار الكتاب الذين حكم لهم الدهر بالبقاء، وأقرَّتْ لهم الإنسانية بالسبق؛ فكافة القواعد الخاصة بالتأليف إنما استنبطها الكُتَّاب من مراجعة عيون المؤلفات الخالدة. وهذه حقيقة ثابتة منذ «أرسطو» إلى اليوم، فالمعروف أن هذا الفيلسوف عندما وضع للنقد الأدبي والمسرحي أصولًا إنما استمد تلك الأصول من تحليل عيون المؤلفات الإغريقية، بل لقد اختار أحيانًا مُؤَلَّفًا بعينه بل رواية بعينها؛ وذلك واضح من الأصول التي وضعها للتراجيدية، فقد اعتمد في وضعها على مسرحيات «سوفوكليس» بالذات، وعلى «أوديب ملكًا» بنوع خاص؛ ومن هنا لا نجد مفرًّا لِمَنْ يريد أن يشتغل بالنقد مِنْ أن ننصحه بطول الممارسة، وإدمان القراءة في عيون الأدب قراءةَ المحلِّل المدقق، لا الهاوي المزجي فراغًا.

واعتماد النقد على التجربة الشخصية لم يمنع من ظهور مذهبين كبيرين على هذا الأساس: أحدهما النقد الذاتي أو التأثري Critique subjective ou impressionst، والآخر النقد الشيئي أو الموضوعي Critique Objective.

والنقد الذاتي هو النقد القائل بأن الأدب مفارقات وأن التعميم فيه خطر، وأن جانبًا كبيرًا من الذوق لا يمكن تعليله، ولا بد من أن يظلَّ في النهاية غير محول إلى معرفة تصح لدى الغير. وعلى العكس من ذلك النقد الموضوعي، الذي يقول بأن الأصل في كل نقد هو تطبيق أصول مرعية، وقواعد عقلية لا تترك مجالًا لذوق شخصي أو تحكم فردي. وليس معنى النقد الموضوعي أن هذه القواعد تُطَبَّقُ آليًّا، وإلا لجاز مثلًا أن نقول: إن فلانًا يجيد لعبة الشطرنج؛ لأنه يعرف قاعدة تحرك كل قطعة من قطعه، وإنما العبرة باستخدام القواعد، وهنا تظهر المقدرة الشخصية، وهكذا يدخل العنصر الشخصي في النقد المُسَمَّى الموضوعي، كما أن العنصر العقلي الذي لا بد منه لتدعيم الذوق يُكَوِّنُ الجانب الموضوعي في النقد الذاتي، وعلى هذا النحو يتضح أن هذه التفرقة تقوم على مجرد التغليب.

ومع ذلك فمن الواجب أن نذكر دائمًا أن الأدب بطبعه مفارقات، وهو فن جميل، والمفارقات ليست لها معادلات جبرية، والجمال بطبعه لا يُقَنَّنُ له، ثم إن التفكير القاعدي في الأدب خليقٌ بأن يقود إلى التحكُّم.

ومنذ ثار الرومانتيكيون في القرن التاسع عشر على الأدب الكلاسيكي – أدب القواعد الثابتة – لم يحاول أحد أن يضع للأدب أصولًا جامدة، وإن يكن ما يصدق على النقد لا يصدق دائمًا على خلق الأدب؛ ولهذا يقول كثير من المفكرين: إن الفنون تحييها القيود. ففي الشعر مثلًا – وهو أشد أنواع الأدب خضوعًا للأصول – كثيرًا ما تسوق القافية الشاعر مرغمًا إلى معنى لم يكن بباله، بل لم يكن يستطيعه لو قصد إليه، ولقد صدق المثل الفرنسي القائل: «لا يحيا الفن بغير قيود.«

(١) النقد الاعتقادي Critique dogmatic

وأما ما يسمَّى بالنقد الاعتقادي، فهو النقد الذي تسيطر عليه آراء ومعتقدات سبق أن استقرَّتْ عند الناقدين؛ وذلك لهوى ديني أو وطني أو عنصري، وهذا هو أشد أنواع النقد تعرُّضًا للتجريح. والتجرد من الأهواء شرط أساسي للنقد، ولكنه ليس سهل التحقيق، ويزيد الأمر صعوبة أن هذه الأهواء ذاتها كثيرًا ما تكون مادة للأدب المنقود؛ فقد تتناول المسرحية أو القصة هوى من هذه الأهواء بالتحليل، وكل تحليل لا يخلو من وجهة نظر، وهنا لا بد من أن تستيقظ الأهواء المماثلة أو المضادة عند الناقد. والأدب – كما هو معروف – من عناصره الأساسية الإثارة حتى ولو كان موضوعيًّا أو تصويريًّا بحتًا؛ وذلك لأن مجرد سرد وقائع وتحليلها وتقديمها للقراء، لا بد أن يحمل في ثناياه وجهة نظر خاصة تطالعنا من الطريقة التي يسرد بها الكاتب وقائعه. وليس بمستطاع عند الحكم على مؤلف أدبي أن نفصل بين مادة المؤلف الأدبي وطريقته الفنية، حتى يمكننا أن نقول: إنه ليس من الممكن أن نحكم على أسلوب المؤلف ومنهجه في ذاته.

وعلى ذلك فمن واجب الناقد أن يسلط ضوء العقل على ما يقول؛ ليتبين فيه مواضع الإسراف أو التحول العاطفية، وهذا أمر يُكْتَسَبُ باتساع العقل وبسطة الثقافة، والحذر من الهوى وطول المران؛ فالأهواء تزداد دائمًا قوةً وتحكمًا في الفرد كلما ازداد أفقُه ضيقًا، وثقافته فقرًا، ونفسه ضحولًا. ولسنا ندعي أن في استطاعة كائن من كان أن يتجرد من الهوى؛ لأن هذا الضعف ملازم للطبيعة البشرية، ولكنه في الاستطاعة – من غير شك – أن نصل دائمًا إلى أحكام يستطيع الغير – مهما كان رأيه

مخالفًا لها – أن يستمع إليها لما فيها من قوة العقل واتزانه.

ومن المُلاحَظ أنه كثيرًا ما تختلط المسائل وتتقارب الأطراف حتى ليكاد يمس بعضها بعضًا، فرجل «كالخيام» مثلًا صاحب الرباعيات لا يزال النقاد إلى اليوم حيارى في فهم حالته النفسية، هل كان رجلًا عربيدًا متكالبًا على اللذات؟ أم صوفيًّا شفاف الروح؟ وعندما يتغنَّى بالخمر لا يمكن الجزم هل عناؤه هذا منصرف إلى الخمر المادية، أم إلى خمر الروحِ؟ والواقع أن كل تحمس لأمر ما – مهما كان هذا الأمر – كثيرًا ما يشبه التصوف الذي هو وقدة في الإحساس، وعلى هذا النحو يستطيع الرجل المغرم بأدب اللذة، كما يستطيع الرجل المغرم بأدب التصوف أن يدرس مثلًا تلك الرباعيات بروح مقبلة، كما يستطيع الناقد الفيلسوف أن يكتفي في تحليله لها بالمعنى النفسي غير عابئ بالناحية الاعتقادية ولا مقيم لها كبير وزن. وسواء أكان الناقد من هذه الطائفة أو تلك أو ثالثة، فالمهم هو ألا تفسد اعتقاداته الخاصة أحكامه على ما ينقد، وبخاصة بعد أن رأينا في هذا المثل كيف أن الأطراف قد تتلاقى، وكيف يستطيع البعد عن المعتقدات، والسير في الجادة النفسية الصرفة.

(٢) النقد العلمي Critique scientifique

ظهر هذا النوع من النقد في أواخر القرن التاسع عشر، وذلك على أثر النهضة الكبيرة التي ظهرت في الأبحاث العلمية والطبيعية، وبخاصة في علم الحياة، ولقد صاحبت تلك الأبحاث فلسفة للعلوم كان من أشهرها نظريات «دارون» عن «التطور وأصل الأجناس»، وكما طُبِّقَتْ هذه

النظرية على أجناس الإنسان والحيوان المختلفة، أخذ العلماء – وبخاصة العالم الإنجليزي سبنسر – يطبقونها على العلوم الإنسانية كالاجتماع والأخلاق وعلم النفس وغيرها.

ونظر نقاد الأدب – وقد أخذتهم ضجة تلك النظرية – فرأوا أنه من الممكن تطبيقها أيضًا على الأدب، وقد قام بهذه المحاولة فعلًا ناقد من أكبر نُقَّاد فرنسا وهو «فرديناند برونتيير»، الذي كتب عدة مؤلفات تحت عنوان عام مشترك اسمه «تطور الأنواع الأدبية»، وفي كل مجلد تناول نوعًا بذاته كتطور الدراما، وتطور فن القصة وتطور فن الخطابة، وقد بحث في هذه المجلدات عن أصول كل نوع من أنواع الأدب وكيفية تطوره حتى انتهى إلى عصره.

هذه النظرية لا تخلو من تعسُّف، وليس من شك في أنه لو لم يكن «برونتيير» هو الذي ارتفع بها صوته لما أصغى إليها إنسان، ولكنه كان ناقدًا واسع الاطلاع، قوي الحجة؛ فأثار بنظريته هذه اهتمام الجميع، ثم إنه غَذَّاها بتفاصيل تكاد تشفع للخطأ المستقر في الهيكل العام؛ بحيث يخرج القارئ بكمية من المعلومات والأحكام الجزئية العظيمة القيمة، وإن لم يؤمن بالنظرية كتخطيط عام. ولنضرب لذلك مثلًا من أقواله: لقد لاحظ أن الخطابة الدينية في الكنائس كانت تتناول في العصر الكلاسيكي – أي القرن السابع عشر – موضوعات عظمة الإنسان وحقارته، وزوال الحياة وفنائها المحقق وعدم الاطمئنان إليها، والثقة بالطبيعة والسكون إلى رحابها باعتبارها خارجةً من يد الله، ولاحظ كذلك أن الأدب المُسَمَّى بـ «الرومانتيكي» في القرن التاسع عشر قد تناول في قصائده الشعرية نفس

الموضوعات، فالشاعر الرومانتيكي كثير النظر في الطبيعة البشرية، بل كثير النظر في طبيعته الشخصية دائم التفكير فيها، وهو بَرِمٌ بالحياة فَزِعٌ من زوالها القريب، كما أنه مولع بالطبيعة وما فيها من جمال – لاحظ «برونتيير» هاتين الملاحظتين، فطبَّق عليها نظرية «التطور وأصل الأجناس»، التي تقول: إن جنسًا من الحيوانات قد نتج عن جنس آخر؛ وإذن فقد أصبح من الممكن لديه أن يقول بأن الخطابة الدينية قد تحولت بموضوعاتها وأصبحت الشعر الرومانتيكي كما عرفه القرن التاسع عشر.

وتجرنا هذه النظرية إلى مسألة بالغة الخطورة، وهي محاولة النقاد تطبيق النظريات العلمية الحديثة أو اكتشافها في الآداب القديمة، فإذا رأى الناقد شاعرًا يهاجم استبداد الإنسان بأخيه الإنسان، أو تحكُّم الغني في الفقير؛ ادعى أن هذا الشاعر كان ديمقراطيًّا أو اشتراكيًّا. وهذا نقد تافه فارغ يدل بلا ريب على عكس ما يرمي إليه الناقد من إظهار المعرفة أو من إلمام بالنظريات الحديثة؛ وذلك لأن الناقد المستنير المتعمِّق حقًّا يعلم أن ألفاظًا كالديمقراطية أو الاشتراكية إنما تقوم على أسس فلسفية جامعة، وأنها أبعد الأشياء عن الخواطر العابرة التي تجري على ألسنة الشعراء، والتي قد تكون من وحي الساعة. ولقد فطن كبار النقاد إلى هذه الحقيقة، ودعوا إلى محاربتها حتى لقد قال أحدهم: إن شيئًا لم يؤثر في الآداب القديمة مثلما أثرت فيها الآداب الحديثة، مشيرًا بذلك إلى المحاولات التي يقوم بها بعض الناس عندما يعيدون دراسة تلك الآداب القيمة، ويقحمون عليها النظريات الحديثة التي لم تكن تخطر بعقول منشئيها، وهذا أمر يجب اجتنابه بدقة.

وإذا كان هناك شيء يمكن أن نأخذه من العلم الحديث عندما نزاول النقد، فإن هذا الشيء لا يمكن أن يكون نظريات العلم الحديث؛ وإنما هو روح العلم، وروح العلم روح أخلاقية، فإذا تشبَّعَ بها الناقد – وهذا كل ما يُطْلَبُ إليه – استطاع أن يكون مُقتصِدًا في أحكامه، موضوعيًّا غيرَ مسرف ولا مبالغ، متقصِّيًا للتفاصيل، بانيًا حكمه على ما جَمع من معلومات وثيقة، ثم مُسَبِّبًا له بالحجج العقلية التي تصح لدى الغير. وأما مبادئ العلوم المختلفة رياضية كانت أو نفسية بما في ذلك نظريات الاجتماع وعلم النفس، فمن الواجب أن يكتفي بالضوء الذي تلقيه على النفس البشرية والحياة الاجتماعية، وأما أن تطبق على أديب أو هيئة إنسانية بذاتها كثوب مُعَدٍّ من قبل، فهذا خطلٌ في الرأي؛ لأن النفوس البشرية وحدات لا تتشابه، وكذلك الهيئات الاجتماعية، والأمر كله أمر مفارقات، ووظيفة الناقد الأولى هي إدراك تلك المفارقات وتمييزها. ونظريات العلوم – حتى العلوم الإنسانية – إنما تتناول ظواهر عامة: فنظريات «فرويد» ومدرسته في علم النفس، ونظريات «أوجست كونت» في علم الاجتماع، ونظريات «كارل ماركس» وغيره في فلسفة التاريخ – كل هذه النظريات تحمل بلا ريب جانبًا كبيرًا من الصدق وليس الصدق كله، ويأتيها الخطأ من التعميم الذي ليس هناك ما هو أخطر منه على تفكير البشر.

(٣) النقد التاريخي Critique historique

النقد التاريخي: هو الذي يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمُؤَلَّفات وشخصيات الكُتَّاب، فهو يُعْنَى بالفهم والتفهيم أكثر

من عنايته بالحكم والمفاضلة. والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارئ بحكم لنفسه. وهذا النقد يحتاج قبل كل شيء إلى جهد كبير من الناقد أكثر من حاجته إلى مواهب أدبية خاصة. وأمثال هؤلاء النقاد يعلقون أهمية بالغة على الكتاب والمؤلفات الثانوية المرتبة، وعندهم أن الكتاب والمؤلفات الثانوية كثيرًا – بل غالبًا – ما تكون أكثر دلالة من الناحية التاريخية والإنسانية العامة من كُتَّاب مؤلَّفات الدرجة الأولى؛ لأنها ولأنهم يُعْتَبَرُون مرآةً أصدق لعصورهم. وأما البارزون من الناس فكثيرًا ما يسبقون زمنهم أو يتأخرون عنه، وهم في الأعم يرسمون مُثُلًا إنسانية، أو يرتدون إلى الحالة الطبيعية للإنسان، وليس كذلك أوساط الناس الذين يُعْتَبَرُون بحق بؤرة تنتهي إليها تيارات حاضرهم؛ ومن هنا يجب أن يُعتبر الكاتب الثانوي ظاهرة اجتماعية، ويكون حُكْم الناقد عليه بهذه الصفة غير مجانب للحقيقة. وتفسير الظواهر الأدبية أو المؤلفات أو شخصيات الكُتَّاب يتطلب معرفة بالماضي السابق لهم، ومعرفة بالحاضر الذي يحوطهم، وتحسس للآمال التي كانت تجول بالنفوس في أيامهم، بل وأكثر من ذلك يمكن القول بأنه لا يكفي لفهم كاتب من الكُتاب أن ندرس الكُتَّاب الذين تأثَّر بهم، ولا الظواهر التي أحاطت به، بل لا بد أن تتبع تأثيره هو في لاحقيه؛ إذ كثيرًا ما يكشف اللاحقون أكثر مما وضع الكاتب فيما كتب، وهذا ملاحظ بنوع خاص عند كبار الكُتاب، فلا ريب أن شخصية كشخصية «هاملت» قد أضاف إليها اللاحقون من المعاني، أو اكتشفوا في ثناياها من المرامي القريبة والبعيدة أكثر مما فهم معاصرو «شكسبير» من هذه الشخصية

الخالدة. وعلى أضواء هذه الأنواع المختلفة من الفهم يستطيع الناقد أن يوسِّع من أفقه وأن يتعمَّق في فهمه لـ «شكسبير»، ولو أن ناقدًا اكتفى بأن قرأ في تاريخ «الدانماركة» قصة الأمير «هاملت» كما وجدها «شكسبير»، وقارن بينها وبين ما انتهت إليه في مسرحيته، ثم أخذ يحلل ويحكم – لجاء وحكمه ناقصَيْن.

والمنهج التاريخي في النقد مفيد؛ مِنْ حيث إن مَنْ يأخذ نفسه به لا يمكن أن يكتفي بدراسة المُؤَلَّف الأدبي الذي أمامه، بل لا بد من أن يُحيط بكافَّة ما أَلَّفَ الكاتب ليكون حكمُه صحيحًا شاملًا. وهذا المنهج من الواجب على كل ناقد أن يرعاه مهما كانت نزعته في النقد: ذاتية أو موضوعية؛ لأنه من الأسس العامة لكل نقد صحيح، وليس هناك ما هو أمعن في الخطأ من أن نكتفي في الحكم على كاتب بقراءة أحد مؤلفاته فقط.

(٤) النقد اللغوي

اللغة هي المادة الأولية للأدب، وهي بمثابة الألوان للتصوير أو الرخام للنحت، بل لا شك أنها ألصق بموضوع الأدب من هذه المواد الأولية لموضوع فنونها؛ وذلك لأن الفكرة أو الإحساس لا يُعْتَبَرَان موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ، وكثيرًا ما تكون المشقة في إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ، وأما قبل ذلك فلا وجود لهما على الإطلاق، وكثيرًا ما يكون الخَلْق الفني مستقرًّا في العبارة ذاتها، بحيث إنك لو أعدت التعبير عن الفكرة أو الإحساس لانتهيت إلى شيء مغاير للخلق الفني الأول. فمثلًا الشاعر

العربي الذي يقول للتعبير عن وقت الظهير: «قد انتعلت المطيُّ ظلالَها» لا يقصد التعبير عن أن وقت الظهيرة قد حان، بل يقصد خلق صورة فنية؛ وهكذا يتضح أن اللغة لم تَعُد وسيلة للتعبير، بل هي خَلْق فني في ذاته، وإلى مثل هذه الأفكار أشار أحد كبار الكُتَّاب عندما سُئِل: أيهما أهم، اللفظ أو المعنى؟ فأجاب بسؤال آخر: أيُّ شفرتَيِ المقص أقطع؟ وإذا كانت اللغة على هذا الجانب العظيم من الأهمية، فإن الإلمامَ بها إلمامُ إحساس ومعرفة – ولا معرفة عقلية فحسب – هو سر الكتابة وهو هبة الأسلوب؛ وذلك لأن للألفاظ أرواحًا يجب أن تُدْرَكَ. وهكذا يتضح أن معرفة علوم اللغة من نحو وصرف وغيرها ليست كل المعرفة، وإن تكن أساسًا صُلبًا لا يمكن التسامح فيه، وإنما يجب أن نتعدَّى هذه المعرفة إلى المعرفة العاطفية التي أشرت إليها، وهي – وإن يكن مرد معظمها إلى هبات النفس – إلا أنه يمكن اكتساب الكثير منها بطول القراءة والإمعان فيما نقرأ. وتظهر عادةً مقدرةُ الكاتب على الإحساس باللغة في استعماله للصفات إن قسطًا وإن إسرافًا، ومواضع هذه الصفات أيضًا أمر بالغ الأهمية، والمُلاحَظ عند كبار الكُتَّاب أنهم يؤثِّرون ويهزُّون المشاعر بالوقائع المادية وجمعها جمعًا متلاحقًا في تصاعدٍ قويٍّ بحيث لا يُصْدِرُون حكمهم إلا في النهاية وعلى نحو خاطف.

فلو أنك مثلًا – كما يقول المؤرخ «تيير» – أردتَ أن تصف بطولة جيش نابليون في عبور الألب، فأخذتَ تُسْرِفُ في اللفظ، وتنثر هنا وهناك الصخور والثلوج، لما وصلت إلى شيء غير إملال القارئ، وخير من ذلك كله أن تحدِّد الأشياء بدقة، فتذكر عدد الفراسخ التي سارها هذا الجيش،

وتصوِّر الأمكنة التي عندها لم تستطع الدوابُّ أن ترتفع، ولم يعد يستطيع الصعودَ إلا الإنسان، ثم تُعطي القارئ أرقامًا وأوزانًا عن العُدَدِ الحربية والذخائر والمؤن التي حُملت إلى تلك المرتفعات الشاهقة، وعندئذٍ – كما يقول «تيير» – إذا افترَّتْ شفتا الكاتب الدقيق عن كلمة إعجاب، فإن هذه الكلمة ستذهب رأسًا إلى قلب القارئ؛ لأن الإعجاب سيكون قد تولَّد بالفعل، ولن تكون العبارة عنه إلا مجرد استجابة لهذا الإعجاب.

والنقد اللغوي يتطلب معرفة صحيحة بتاريخ وتطور دلالات الألفاظ، وبخاصة الصفات والألفاظ العاطفية والمعنوية؛ وذلك لأنه إذا كانت أسماء المادِّيات ثابتةً فإن المعانيَ المعنويةَ والعاطفيةَ دائمةُ التحوُّل، وكثير من الكُتَّاب في كافة اللغات يُجدِّدون من وسائل الأداء برجوعهم إلى المعاني الاشتقاقية للألفاظ، ومن واجب الناقد أن يفطن دائمًا إلى التمييز بين المعنى الاصطلاحي والاشتقاقي؛ حتى لا يُخطئ فهمَ الكاتب أو يحمله ما لا يريد. ولنضرب لذلك مثلًا بلفظة «الزكاة» فمعناها الاشتقاقي هو التطهير، وأما معناها الاصطلاحي فمعروف في الدين الإسلامي، والفرق بين المعنيَيْنِ كبير.

وهناك في النقد اللغوي مسألة جسيمة هي مبلغ الحرية التي يستطيع الكاتب أن يتحرك في حدودها، وفي القرآن نفسه خروجٌ في غير موضع على قواعد النحو الشكلية، ولقد التمس علماء البلاغة لأمثال هذا الخروج مبرراتٍ بلاغية، ولعله يكون من الخير التزمُّت النحوي عند نقدنا للكتَّاب الناشئين؛ حتى لا يُخفون جهلهم خلف بلاغة مدعاة، وإنما يباح الخروج على القواعد لكبار الكُتَّاب الذين لا يعدلون عنها إلا عن قصد

وبينة؛ وذلك لأن أمثال هؤلاء يحتجُّ بهم على اللغة، ولا يحتجُّ باللغة عليهم ما دامت اللغة كائنًا حيًّا تتطور وعقليةَ من يتكلمونها. ولقد تميز في الغرب كُتَّاب بما في أسلوبهم من نتوءٍ لا يعدو أن يكون خروجًا على الدارج من الاستعمالات والتراكيب، وهذا النفر يُطلق على الطريقة التي يبنون بها عباراتهم «كسرُ البناء». ومن النقاد وبخاصة في الغرب مَنْ يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له، وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق مملٌّ في ذاته، وأنه من الخير أن تأخذ الكُتَّابَ من حين إلى حين نزوةٌ من شيطان الأدب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المألوف، كما تصيبهم نفس النزوة أحيانًا في مجال الفكر، فلا يأتون بالفكرة التي يوجبها السياق، بل يصدمون القارئ بما لم يتوقع فتصحو أعصابه.

وفي أسلوب القرآن ذاته أمثلةٌ رائعةٌ يمكن أن تُسَاقَ للاستشهاد على هذه الحقائق، وذلك مثل استعماله الإفراد بدلًا من التثنية في قوله تعالى فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى، أو بالإفراد عن الجمع كقوله: وَاجْعَلْنَا لِلْمُتَّقِينَ إِمَامًا، وكذلك تقديم الضمير على ما يفسره في الآية: فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى إلخ.

وإذا كان هناك أسلوب يستحق أن يُحَاربَ من كل ناقد يخدم فنه فإنما هو أسلوب الذاكرة، فالكاتب الذي يكثر من استخدام التعابير المحفوظة التي طال استعمالها؛ حتى هزلت وامَّحَتْ معالمها كالنقود التي يأكلها التَّحَاتُّ من كثرة التداول – لا يوصَف إلا أنه كاتب مصابٌ بالكسل العقلي، ومن واجب الناقد أن يضطرَّه دائمًا إلى أن يبحث – ككاتب –

عن تعبيره هو عن فكرته بدلًا من أن يلجأ إلى استعارة ذلك التعبير من كتابة الماضي. ثم إن كثرة استخدام المحفوظ لا بد أن ينحرف بالتفكير عن اتجاهه أو تلوينه العاطفي على الأقل؛ وذلك لأن الأفكار ذاتها – فضلًا عن الإحساسات – لا يجوز أن تخلو من العنصر الشخصي الذي يعطيها جدتها، وكثيرًا ما نلاحظ عند كُتَّاب الذاكرة أنهم يتمحلون الوسائل عند سياق أفكارهم ليمهِّدوا لما يحفظونه. ووجوب تعبير الكاتب عن فكرته أو إحساسه بعبارته الخاصة هو السبيل لإثراء اللغة وتجديدها، وعلى هذا يجب أن يتوفَّر مجهود الناقد، وإنه لمن الحمق أن يُقَالَ: إن ثروة أو غنى لغة ما يتوقَّف على عدد ألفاظها، وإنما ثروة اللغة تُقَاس بالثروة الفكرية والعاطفية، التي استطاعت تلك اللغة أن تعبِّر عنها؛ فالعبرة إذًا بكمية التعابير وتنوُّعها ودقتها لا بكمية المفردات. وآفة اللغة العربية وكُتَّابها بوجه خاص هي عدم الدقة، وكثيرٌ من المؤلِّفين لا يُدركون أن الكتابةَ الجيدةَ هي تلك التي لا تستطيع أن تُحل فيها لفظًا مكان آخر، وليس في اللغات مترادفات، وهذا ما يجب أن يدركه كل كاتب، وتلك قاعدة تصح ويجب أن تصح حتى بالنسبة للصفات التي أصبحت أسماء فلاحت مترادفة كأسماء السيف والأسد وما إلى ذلك، ولنضرب لذلك مثلًا بالمهنَّد والصارم. وعدم الدقة كثيرًا ما يظهر بنوعٍ خاص في استخدام الصفات؛ وذلك بسبب حقيقة لغوية ثابتة هي أن كثيرًا من الصفات لم تَعُدْ صفات تمييز بل صفات درجاتٍ في التعبير، فإنك لو قلت: «جميلًا جمالًا مخيفًا» مثلًا، لكان من الواضح أنك لا تستخدم لفظ «مخيف» لتمييز هذا الجمال، بل للدلالة على درجته؛ حتى لنلاحظ في كافة اللغات أنه قد يُجْمَع بين الأضداد من

الصفات نزولًا على هذه الملاحظة، ولكنه بالرغم من هذه الحقيقة يجب محاسبة الكُتَّاب حسابًا عسيرًا على استخدام الصفات بوجه عام؛ لأن نوع الصفات المستخدمة كثيرًا ما يدل على نضوجٍ أو فجاجةٍ في التفكير؛ فالكاتب الفجُّ محمول على المبالغة، والنضوج اتزان في غير ضعف، وقوة في غير إسراف لفظي، مثل هذا النقد لا يمكن أن يكون إلا في مصلحة الكاتب، وكل كاتب لا رأس مال له غير ثقة القارئ، ولا شيء يذهب بهذه الثقة مثل الإسراف.

وأسلوب الكاتب يمزج عادة بين مادة الفكر ومادة الإحساس، ولا يصحُّ للناقد كما لا يصح للكاتب أن يجعلَ من المادَّتَيْن مبدأين مختلفين، ومن الواجب أن نلفت الكُتَّاب دائمًا إلى سر كبير من أسرار الأسلوب وهو أن الكتابة الجيدة هي ما يمر فيها الفكر بالإحساس والإحساس بالفكر؛ حتى ليصح أن يقال: إن الكاتب الجيد يفكر بقلبه ويحس بعقله، وإذا كان هناك خطر على الكاتب من جفاف الفكر، فإن هناك خطرًا لا يقل عن الأول من «طرطشة» العاطفة. والتلوين العاطفي للفكرة قد لا يحتاج إلى تعبير خاص، بل يأتي من طريقة بناء الجملة إن استفهامًا وإن تعجبًا وإن حضًّا وإن تقريرًا، أو باستخدام أدوات اللغة الثانوية كحروف العطف والاستفهام وما شاكل ذلك، مما تجدونه مفصَّلًا في كتابَيْ عبد القاهر الجرجاني «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز».

وأما انتشار الفكرة وسط الإحساس لإضاءته فأمر أشق من الأول، ولكنه مستطاع باستخدام شيء من منهج المنطق، وتأتي الصعوبة من أن للشعور منطقًا يخالف منطق العقل، ولكنها صعوبة تذلَّل بوضوحٍ الرؤية

الشعرية أمام الكاتب؛ فالكاتب المهيمن لا يعدم أن يراه بما يشبه الرؤية البصرية، وتمييزه لذلك الإحساس عما يختلط به من أحاسيس ثانوية، ثم تحديده له على وجه دقيق – كافٍ لإعطائه الصفة العقلية التي نتحدث عنها.

والكاتب الجيد قلَّما يستريح إلى أنه استنفد فكره أو إحساسه، وليس من شكٍّ في أن الكتابة صنعةٌ كغيرها من الصناعات، وليس بصحيحٍ أن الشاعر يُغرِّد بالفطرة كالعصفور، فلا بد إلى جانب الموهبة النفسية من إتقان أصول الكتابة، وفي كل مُنشئٍ ناقد كامن. ومن طريف ما يُرْوَى كلمةٌ للكاتب الفرنسي «ديهامل» قالها عن «بلزاك» و«رودان» فقال عن الأول: إنه قد سَوَّدَ مئاتِ الصفحاتِ قبل أن يعثرَ على «بلزاك». أي إنه استمر في الكتابة حتى عثر على نفسه ككاتب ذي شخصية وأسلوب. وقال عن الثاني: «إنه قد اصطفت قدماه سنين طويلة بالغرفة المجاورة لمعمل فنه» أي إنه قد أنفق وقتًا كبيرًا في المِرَان قبل أن يدخل معمله الذي عمل به تماثيله الخالدة.

ومقياس الجودة في صناعة الكتابة مقياسٌ واحد لا نعرف غيره، وهو أن تكون الصنعةُ مُحْكَمَةً إلى حدِّ الخفاء حتى لتلوح طبيعية، وهذا معنى السهل الممتنع، وأوضح ما يكون ذلك في الموسيقى اللفظية، فهناك موسيقى واضحةٌ كاللون الفاقع تسهل محاكاتها، وهذه ليست بأعمق الموسيقى العميقة؛ فهي موسيقى النفس لا موسيقى اللفظ، وكثيرًا ما تخفى على القارئ العادي، ولكنها دائمًا أصيلة، تعز محاكاتها وتفعل في النفس فعلًا لا يعيه غير القليل من القراء.

وليس من شكٍّ في أن للنثر وزنًا وإيقاعًا كما هو الحال في الشعر، وإن كان أخفى وأقل اطرادًا، ولقد درست أوزان النثر في أوربا، كما درست أوزان الشعر تمامًا، والمقصود بالأوزان هو وجود أمرين:

(١) الكم والإيقاع Quantite et Rythme.

(٢) الانسجامات الصوتية Harmonie Vocalique.

الكم والإيقاع:

- **الكم:** هو الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها، ومن الواجب أن تكون هناك نسب بين الجمل المختلفة؛ من حيث كمُّها عن طريق التساوي والتقابل.
- **والإيقاع:** عبارة عن تردُّد ظاهرة صوتية، بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة.

والإيقاع موجود في النثر والشعر مع فارق جوهري واحد هو: أنه في النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأمَّا في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيرًا ما تقضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة.

وكل نثر لا بد له من إيقاع ما دام الكلام بطبيعته لا بد أن ينقسم إلى وحدات.

وتتميز أنواع النثر بجمال إيقاعها أو قبحه، وليس الجمال دائمًا في الاطراد، فالاطراد كثيرًا ما يُضني إلى حد الملل، وهذا واضح من الأساليب

المصنوعة وبخاصة المسجوعة.

ويميز النقاد بوجه عام بين نوعينِ من الأساليب النثرية؛ هما:

(١) الأسلوب المموَّج Style Perlodique.

(٢) الأسلوب المهشَّم Style Haché.

والأسلوب المموَّج يمتاز بطول جمله.

وأما المهشَّم فتقصر فيه الجمل فتتلاحق.

ولعل في أسلوب القرآن ما يوضِّح النوعين: فالمكي مهشَّم، والمدني مموَّج.

ومن الراجح أن يكون تمييز هذه الأساليب صادرًا عن الموسيقى النفسية لكل كاتب، ويجب أن نحسب أيضًا لموضوع الكتابة حسابًا؛ فمن المسلَّمِ به أن الخطابة غير التقرير.

الانسجامات الصوتية:

نلاحظ أن العرب قد درسوا مخارج الحروف، وطرق النطق بها في علوم التجويد والقراءات. وبالرغم من أنهم درسوا مخارج الحروف، وفطنوا إلى وجود أفعال وأسماء أصوات ترتبط فيها المعاني بوقع تلك الأصوات، وتساهم في نقل المعنى أو الإحساس، وبالرغم من أنهم درسوا انسجام الأصوات في علم الفصاحة؛ من حيث الخصائص السلبية لها من نحو انتقاء التنافر والتعقيد، وبالرغم من أن بعض علماء اللغة قد فطن إلى وجود علاقة إيجابية بين بعض الأصوات ومعانيها على نحو ما لاحظ «الزمخشري»

في «الكشاف» من أن الأفعال التي تبدأ بنون وفاء تفيد معنى المضي والنفاذ: كنفد ونفذ ونفق – على الرغم من هذا كله لم يدرس العرب خصائص الأصوات من الناحية الإيجابية، ولم يُبيِّنوا ما توحي به كل مجموعة من الأصوات، وما تعيَّن على نقله إلى الغير من معنى أو إحساس على نحو ما نجد مثلًا في شطر البيت:

عـودي لنـا يا أغـاني أمسـنا عـودي   وجـــددي ذكـــر محـــروم وموعـــود

ففي الشطر الأول نجد أن المقاطع الطويلة تتكون من مدات، وكان يمكن أن تُسْتَبْدَلَ المدات بحروف ساكنة ويستقيم الوزن، ولكن إحساس الشاعر أبى أن يسكن إلا إلى هذه المدات التي تماشيه في استنفاد إحساسه.

وعلى عكس العرب درس الأوربيون خصائص الأصوات من الناحية الإيجابية، وعلاقة كل مجموعة منها بالمعاني والأحاسيس.

الأخلاق وصلتها بالأدب ونقده



هناك معركة عنيفة حول العلاقة بين الأدب والأخلاق، وهل من الواجب أن يكون الأدب في خدمة الأخلاق، أم أنه يستطيع التحرر منها باعتباره فنًّا جميلًا، وإذا كان من الواجب أن يكون في خدمة الأخلاق؛ فعلى أي نحو يكون ذلك، هل يكون عن طريق الدعاية إلى مبادئ الأخلاق، أم يكون عن طريق علاج النفوس وتطهيرها من الشرور المختلفة بطريق غير إرادي ولا مقصود إليه؟ ويزيد هذه المعركة حدة أن الأدب كغيره من الفنون يستطيع أن يحيل قبح الواقع جمالًا، فنحن مثلًا لا نحب أن نقف أمام مريض يأكله البرص إذا لاقيناه بعرض الطريق، ولكننا قد نتأمل طويلًا لوحة زيتية في متحف من المتاحف لمثل هذا المريض؛ وهكذا اختفى من الآداب الحديثة الرأي الذي كان يذهب إليه الإغريق من أن الجمال وحده هو مادة الفن، وأصبح القبح ذاته شيئًا يُعْمِلُ فيه الكاتب قلمه، والمصوِّر ريشته، والنحاتُ أزميله.

ثم إنه إذا كانت الدعوة إلى مبادئ الأخلاق عن طريق الأدب سواء في ذلك القصة والمسرحية والقصيدة الشعرية – غير مضمون النتيجة، باعتبار أن الناس عادة لا يستفيدون من تجارب الغير، ولا بدَّ لكل فردٍ من أن يقوم بتجاربه الخاصة، وأن يدفع ثمن هذه التجارب مهما كان مرتفعًا؛ فإن

النظرية التي تقول بأن علاج النفس خيرٌ من أخذها بالوعظ لا تزال تكتسب من يوم إلى يوم أنصارًا جددًا؛ وذلك لأنه ليس من شك أن الكاتب الجيد الذي يستطيع أن يهز القارئ بما يقص من حوادث، لا بد أن يُخَلِّفَ في النفس أثرًا لا إراديًّا، وربما كان هذا الأثر هو الشيء الذي يبقى، وأما الدعوة الصريحة إلى مبادئ الأخلاق، فالملاحظ أنها قلَّما تصلح قائدًا للسلوك الفردي. هذا وليس معنى إمساك الكاتب عن الوعظ أنه لا يطوي في نفسه حكمًا على ما يقصُّ من أحداث؛ وذلك لأن هذا الحُكْم يكاد يكون أمرًا لازمًا لا يستطيع أن يفلت منه كاتب من الكُتَّاب ما دام إنسانًا لا آلة راصدة، وربما كان من الخير أن يكتفي الكاتب بهذا الحكم الكامن الذي يطلع القراء من ثنايا ما يكتب، ولو لم يقصد إلى ذلك.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهر في فرنسا مذهبٌ عُرِفَ بمذهب «الفن للفن»، وشاع اسم هذا المذهب في فرنسا وغير فرنسا، وجُرِّدَ من ملابساته التاريخية، حتى انصرف إلى معانٍ لم يَقْصِدْ إليها من قالوا به في أول الأمر، فمن الناس مَنْ يظن أن معنى «الفن للفن» هو الخروج على قواعد الأخلاق، والضرب على غير هدى، فيما يسمونه بالأدب المكشوف، وهذا فهم خاطئ، ومن الواجب أن نفهم مدلول هذا المذهب فهمًا تاريخيًّا؛ حتى نتبيَّنَ حدوده والحكمة التي دعت إليه.

»الفن للفن» كما فهمه الفرنسيون في أواخر القرن التاسع عشر وعلى رأسهم «تيوفيل جوتييه» لم يظهر إلا كردٍّ فعل للمذهب «الرومانتيكي»؛ ذلك المذهب الذي اتخذ من الأدب وسيلةً للتعبير عن المشاعر الشخصية قبل كل شيء، وأسرف في هذا الاتجاه حتى أصبح في

كثيرٍ من الأحيان صرخاتٌ عاطفية أو أنَّات شعورية، ولم يعد يحفل بغير الترجمة عن العاطفة الشخصية، وكان في هذا نزولٌ بالأدب إلى مستوى الوسيلة.

ثار على هذا الاتجاه أدباء رأوا أن من حق الأدب أن يصبح غاية في ذاته وفنًّا للفن، لا مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة، وعندهم أن الأدب يستطيع أن يصل إلى ذلك بفضل صيغه الخاصة، نعني صورَه وأخيلتَه وموسيقاه.

ولكي ينأوا به عن الإسفاف العاطفي أخذوا يتَّجهون نحو الوصف بنوع خاص، ففي الوصف لا تتدفَّق العواطف الخاصة ولا تُسفر عن وجهها، وإذا لم يكن بدٌّ من أن نُسلم بوجود تلوين عاطفي للوصف ذاته؛ فإن هذا التلوين من الممكن أن يقتصر على الإحساس الفني الذي يمازج الوصف، ونعني بالإحساس الفني الإحساس بالجمال.

وعلى هذا النحو يبدو أن مذهب «الفن للفن» لا علاقة له بالمسألة الأخلاقية وارتباطها بالأدب؛ فالقول بأن الفن غاية في ذاته لا محل للحكم عليه حكمًا أخلاقيًّا، بأن يقال: إن هذا المذهب مع الأخلاق أو ضد الأخلاق. ومن البديهي أن هناك أشياء كثيرة تفلت من أحكام الأخلاق ولا تخضع لها على الإطلاق، وكما أننا لا نستطيع أن نحكم حكمًا أخلاقيًّا على الحقائق الرياضية مثل: ٥ + ٥ = ١٠؛ فكذلك مذهب «الفن للفن» لا محل للحكم عليه حكمًا أخلاقيًّا بأن نصفه بأنه خير أو شر، يماشي الأخلاق أو يعارضها.

ولسوء الحظ انتشر في مصر الفهم الخاطئ الذي أشرنا إليه بخصوص هذا المذهب؛ فأصبح المفهوم من مدلوله أنه المذهب الذي يعارض في أن يتقيد الأدب بالأخلاق والدعوة إليها، وهذا الخطأ يجب أن يُحَارَبَ؛ لأنه يؤدي إلى تبديد في مجهود من يكتبون مؤيدين أو معارضين مذهبًا أدبيًّا يجب أن يتقيد الإنسان في فهمه بنشأته التاريخية ما دمنا لسنا نحن مخترعيه.

كما أن مذهب «الفن للفن» لا علاقة له بالأخلاق من حيث التقيد بفكرة أو محاربتها؛ فإنه كذلك لا يمتُّ بصلة إلى أدب الكفاح أو الأدب الاجتماعي، فهو لا يعارضه، وإنما يتعسَّف أحيانًا بعض كُتَّاب الاشتراكية، فيهاجمون مذهب «الفن للفن» ظانين أن في ذلك صرفًا للأدب عن غايته، وأنه دليل أثرة عند الكاتب وانصراف عن أداء رسالته. والذي لا شك فيه أنه مع التسليم بأن الإنسانية في حاجة إلى عقول مفكرة وأقلام نافذة للدفاع عن حقوقها المهدرة، إلا أن العقل الحر لا يستطيع أن يقبل التحكم مهما كانت دوافعه، وكما أن الإنسانية بحاجة إلى مَنْ ينتصف لها من الظلم، ومن ينتصف لها من الجهل، فهي أيضًا بحاجة إلى من ينتصف لها من الألم، ومن ينتصف لها من غلظ الذوق. وفي «الفن للفن» ما يصرف الإنسان عن نفسه فيُلهيه عن بعض ألمه، كما أن فيه ما يُهَذِّبُ إحساسَه فيرقِّق من سماجة ذوقه، وتلك خدمات إنسانية لا شك فيها، بل ربما كانت أبعد أثرًا في الشخصية البشرية مما تظن؛ لما هو واضح من أن شدة الألم تشل حتى القدرة على الإنتاج المادي، كما أن غلظ الذوق خليق – لا بأن يشل الحياة الاجتماعية فحسب – بل وبأن يفقر حياة الأفراد.

وليس معنى «الفن للفن» أن يخلو الأدب من موضوع؛ وذلك لأنه

ليس التفكير أو العاطفة هما الموضوعان الوحيدان اللذان يصلحان مادة للأدب، بل هناك إلى جانبهما كافة معطيات الحواس التي نتلقَّاها من الخارج وبخاصة المرئيات. وبإدمان التأمل لآيات الطبيعة التي تحيطنا لا بد من أن ينتهي الكاتب والشاعر – إذا وهبه الله قوة في الخيال ومقدرة على الانفعال – إلى أن تختلط هذه المعطيات بشخصيته البشرية، وإلى هذا المعنى أشار الشاعر الفرنسي «بودلير» بقوله: «إن الأشياء تفكر خلالي كما أفكر خلالها.«

ولقد اتضحت تلك الحقيقة في اللغات ذاتها على سبيل المجاز، ولنأخذ لذلك مثلًا يتبادر إلى الذهن هو قولنا: «إن الرياح تئنُّ في رءوس الأشجار» فالفعل يئن «فعل بشري»، وإنما استعملْنَاه لنخلع على الأشياء صفة الإنسان؛ فتمازجنا ونمازجها وبذلك نفلت من سجننا الخاص.

هذا ويتجه الأدب الحديث إلى فهم النفس البشرية وإلقاء الضوء على خفاياها؛ فهو أدب تحليل أكثر منه أدب توجيه، ولربما كان في ذلك خير الأدب؛ لأنك لا يمكن أن تخدم الأخلاق بشيء أكثر من فهم النفس البشرية، فمهما كنت قاسي الطبع، فإنك لا تملك إلا أن تتسامح عندما تدرك ما تستهدف له الطبيعة البشرية من شهوات وأهواء. وفي استطاعتنا دائمًا أن نحب الخير ونمقت الشر دون أن يمنعنا ذلك من فهمهما، ولا يضعف هذا الاتجاه من التعلُّق بمثل الخير، بل لعلها تزداد سموًّا؛ فأنت عندما تلقى البطولة وسط ما يحل بالبشرية من مخاطر، وتدرك مدى خطرها على الإنسانية واستهداف تلك الإنسانية لها – لا تملك إلا أن تزداد إعزازًا لتلك البطولة، فيصبح تقديرك لها عن بينة ووعي بقدرها، وإلا كانت

بطولة لا فضل فيها للإنسان أكثر مما للكلب في الأمانة وما للأسد في الضراوة.

هذا والأدب لا يتجاهل مواصفات الأخلاق، ولكنه يحاول أن يحل مقياسًا مكان مقياس، فالعمل الأخلاقي في كثير من الآداب الحديثة هو العمل الجميل في ذاته، لا العمل الذي يتواضع الناس على خيريته.

ومن هنا يصطدم كثير من الأدباء بآراء الهيئات الاجتماعية المحيطة بهم، والغالب أن ذلك لا يكون لإسفاف في طبيعة الأدباء، بل لاختلاف معاييرهم عن معايير عامة الناس.

والأدب شق للحجب، ومحو للطلاء حتى تتكشف الإنسانية عن حقيقتها، وليس هناك خلقٌ أبغض إلى رجال الأدب والفن من النفاق الاجتماعي.

والأديب بفطرته لا يكره أن يكون ذا أثرٍ في البشر، بل يسعى لإحداث هذا الأثر وهو عزاؤه الوحيد، ولكنه يفطن بطبيعته إلى أن الأثر يكون أعمق كلما كان قصده إلى إحداثه غير مباشر، وهذا حق، وحتى في الأدب الوصفي يصح هذا الحكم.

ومن الواضح أن الموضوعية في الأدب شيء لا تستطيعه طبيعة الأدباء، كما لا تستطيعه طبيعة الأدب؛ فكل كاتب لا بد أن يُحس في كتابته بعطف أو بغض لموضوع كتابته، وإنما تتهلهل الكتابة عندما يفتضح الإحساس، والحياء شرط أساسي في الكتابة.

فالإحساس المسرف والعاطفة «المطرطشة» خليقتان بأن تصرفا النفس

عما تقرأ، والتبذل – حتى في الإثم – يذهب بالشعر، فلا بد في الكتابة من شيء من الضباب، وليس هذا لأن الأخلاق تقتضي ذلك، فذلك ما لا يعنينا هنا، وإنما لنترك للكتابة قدرتها على الإيحاء. ومن مقاييس الجودة أن يزدادَ ما يُضيفه القارئ إلى ما يقرأ، ولن يضيفَ إلا إذا ترك له الكاتب ما يضيف، والكتابة الجيدة كالأواني المستطرقة بين الكاتب والقارئ، وما أضعفَه كاتبًا يقف منه قارِئُه موقفًا سلبيًّا! وإن يكن من العدل أن نقرِّر أن قدرة الكاتب على الإيحاء تزداد وتضعف بحسب قدرة القارئ الثقافية والعاطفية؛ فالقارئ المثقف الحساس هو الذي يستطيع أن يدرك ما يرقد تحت لفظ الكاتب من معنى أو إحساس.

ومن الثابت أن ما يتميز به الأدب عن غيره هو عنصر الإثارة، والعقلية الرياضية لا تمثل هذا العنصر؛ ولذلك تمتاز دائمًا ببرودها، وهي قد تُجدي في الجدل الذي ينتهي إلى الإفحام، ولكنها عديمة النفع في إدراك المفارقات بين الأشياء ومميزاتها الدقيقة، والجدل لا يمكن أن ينتهيَ إلى إقناع، أو إلى كشف حقائق جديدة من واقع الفكر أو الإحساس؛ ولذلك قد تصل إلى الإفحام مستخدمًا حقائق معروفة، وأما الإقناع فتأمين قلبي على صحة ما نقرأ، ومصدر ذلك التأمين دائمًا هو تجارب كل منا الخاصة في الحياة.

والوصف في الشعر لا يخضع لمعايير الأخلاق؛ فلا يُوصَفُ بأنه أخلاقي أو لا أخلاقي، شأنه في ذلك شأن الكثير من أنواع التصوير والتفكير البشري؛ فالتفكير الرياضي مثلًا لا يُحْكَمُ عليه إلا من ناحية الصحة أو الخطأ، والوصف في الشعر يقاس بمعايير الجمال والدقة والقدرة

على الإيحاء والتصوير والبعث أمام الخيال. وفي اللغات الأوربية توجد صفات ثلاث، بينما لا تملك العربية غير صفتين: أخلاقي ولا أخلاقي، بينما في الفرنسية moral immoral amoral أي أخلاقي ولا أخلاقي وبعيد عن الأخلاق.

ومن هذا يتضح أن مذهب «الفن للفن» لا يُعارض الأخلاق، وإنما يسعى إلى خلق الجمال في ذاته، وتحرير الفنون من اتخاذها وسيلة للتعبير عن شخصية صاحبها، ولا أدل على ذلك من اتجاهه نحو الوصف. وكذلك الأمر في المذهب الواقعي، فهو لا يناهض الأخلاق؛ لأنه وإن كان يحرص على تصوير الجانب المظلم المسف في طبائع البشر إلا أنه لا يخلو من حنو على هذا الجانب، فمظاهر البؤس البشري التي يتناولها الكُتَّاب الواقعيون أحسبها أفعل في إثارة النفوس نحو الشهامة من كثير من أعمال البطولة المشرقة. والعِبْرَةُ في الحُكْم على المؤلف الأدبي – من ناحية الأخلاق – بوجهة نظر المؤلف وإحساسه الذي يطالعك من ثنايا عرضه، أكثر من موضوع المؤلف والمادة التي صِيغَ منها، وتُلَخَّصُ العلاقة بين الأدب والأخلاق بأن الاتجاه العام في الآداب يسير نحو أمرين:

(١) فهم النفس البشرية وتحليلها.

(٢) خلق الجمال وتهذيب النفوس بفضله.

وأما الوعظ والإرشاد، فذلك ما أثبت الزمن فشله.

الأدب والحياة الاجتماعية



لا مِرَاء في أن الأدب قد لعب خلال التاريخ دورًا كبيرًا جدًّا في ثورات الشعوب وحركاتها الاستقلالية والاجتماعية؛ وذلك لأنه – وإن تكن هناك علاقةٌ وثيقةٌ بين معنويات الحياة وماديالها – إلا أن إدراكَ تلك العلاقة قبل أن تصبح أمرًا واقعيًّا محسوسًا لا يتأتَّى لعامة الناس، فما يسمى استقلالًا أو حرية قد تتعشقه النفوس الكبيرة لذاته، وأما جمهرة الشعب فلا بد أن تُدْفع إلى ذلك، لا بد أن توضح العلاقة بين هذه المعاني وبين المعاني المادية اليومية؛ حتى يغضب الشعب لتلك المعنويات، وكذلك الأمر في الحركات الاجتماعية؛ فالبؤس المادي ذاته لا يحرك الشعوب بل يحركها الوعي به، وفي الفلاح المصري شاهد على ذلك.

وعن هاتين الحقيقتين الثابتتين وهما:

(١) إدراك العلاقة بين معنويات الحياة وماديالها.

(٢) وعي الفرد بما فيه من بؤس.

عن هاتين الحقيقتين تصدر وظيفة الأدب الاجتماعية؛ من حيث إنه محركٌ لإرادة الشعوب، والذي لا شك فيه أن الحركات الكبيرة التي قامت في التاريخ الحديث؛ كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا وثورة روسيا البلشفية،

قد مَهَّدَ لها الكُتَّاب بعملهم في النفس البشرية تمهيدًا بدونه لم يكن من الممكن أن تقوم هذه الحركات.

ولنأخذ لذلك مثلًا مسرحية «بومارشيه» للكاتب الفرنسي المسماة «زواج فيجارو»، ثم روايته الأخرى السابقة على هذا، وهي «حلاق أشبيلية»؛ فقد هاجم الكاتب فيهما نظام الأشراف الذي كان سائدًا قبل الثورة الفرنسية أعنف الهجوم، واتخذ من «فيجارو» حلاق أشبيلية الذي أصبح فيما بعد خادمًا للكونت «ألمافيفا» رمزًا للشعب الثائر على عبودية الأشراف؛ وكان لهاتين الروايتين أثر بالغ في التمهيد للثورة الفرنسية، حتى أُلْقِيَ بمؤلِّفهما في «الباستيل»، ولا يزال إلى اليوم «مونولوج فيجارو» في رواية «زواج فيجارو» نشيدًا ضد الاستبداد.

والكُتَّاب يختلفون في طريقة أدائهم لهذه الخدمة الاجتماعية؛ فمنهم مَنْ يعتقد أن في مجرد التصوير والوصف ما يكفي لأداء هذه الرسالة، دون حاجة إلى الإفصاح عن مشاعر الكاتب الخاصة أو الدعوة إلى علاج بعينه، وذلك كما يصف منظر بؤس يراه أو حيًّا فقيرًا يشاهده، وكمن يقص حوادث الظلم التي نزلت بفرد من الأفراد، مجرد قصص دون استنكار لما يقص، وربما كان هذا النوع أنجح الأنواع وأشقها؛ لأن الكاتب لا بد له عندئذ من أن يجمع بين أمرين؛ أولًا: تصوير الواقع تصويرًا يعيد خلقه على نحو حي، وثانيًا: ترتيب هذا الواقع المصور أو المخلوق وسرده بحيث يثير القارئ، ويولد الأثر الذي يهدف إليه الكاتب، وهذا يتطلب مقدرة على اختيار التفاصيل وإلقاء الضوء عليها، وتلوين القصص أو الوصف تلوينًا خفيًّا ولكنه مثير.

ويرى فريق آخر أنه لا بد من الدعوة الصريحة في القصة أو المسرحية إلى المبادئ التي يريد أن يروِّج لها الكاتب، وهم يستشهدون لذلك بما كان يلجأ إليه كُتَّاب كبار من أمثال «موليير» أو «شكسبير»، وهذا الاستشهاد على إطلاقه غير صحيح وبخاصة في فن «التراجيديا». وأما في «الكوميديا» فيصح هذا الرأي بعض الصحة؛ وذلك لأن «الكوميديا» بطبيعتها قابلة للنقد والتوجيه الاجتماعي، وبالفعل كثيرًا ما تجد في كوميديات «موليير» شخصية – غالبًا ثانوية – تعبر عن آراء الكاتب الخاصة. وهذا الاتجاه الفني إنما ورثته «كوميديا موليير» عن «الكوميديا» الإغريقية واللاتينية القديمة، ففي تلك الكوميديا القديمة كان يوجد جزء يسمى Parabassi – يسير على هامش الموضوع ولذا يسمى الاستطراد، وفي هذا الجزء الذي كان يأتي في منتصف الرواية تقريبًا كان مؤلِّفها يتجه إلى الجمهور مباشرة، وكأنه نسي حوادث الرواية، ووجوب قصر الحوار على شخصياتها، وفيه كان يدافع عن آرائه الخاصة في التأليف المسرحي، وفي الحياة الاجتماعية والسياسية، التي تمت بسبب بعيد أو قريب لموضوع الكوميديا، وكثيرًا ما كان يُدافع عن نفسه أو يهاجم خصومه من الشعراء والمنافسين أو رجال السياسة. ولم تَعُد الكوميديا الحديثة تلجأ إلى هذه الطريقة؛ إذ إن الجمهور الآن لا يستسيغ اتجاه المؤلف مباشرة إلى الجمهور، فكل حديث وكل رأيٍ يجب أن يكون صادرًا من شخصية في الرواية إلى شخصية أخرى.

النقد وعلم النفس

الأدب موضوعه الإنسان في ذاته وفي استجابته لما حوله، وهو في هذا شبيه بعلم النفس، ولكن ثمة فرق جوهري بينهما هو: أن علم النفس يتناول الظواهر العامة، أما الأدب فهدفه الأول إدراك العنصر الفردي المميز لكل إنسان عن أخيه.

فالباحث في علم النفس – مثلًا – يتحدث عن الخيال أو العاطفة أو الغريزة كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها، وأما الأديب فإن كان شاعرًا تغنَّى بإحساسه الخاص، وإن كان قصصيًّا صَوَّرَ شخصيات يبرز ما فيها من أصالة؛ حتى إنه ليفرق بين أنواع الشخصيات التي تشترك في لون واحد عام، فتصوير البخيل في رواية «موليير» مثلًا غيره في رواية «أوجين جرانديه» لهونوريه دي بلزاك، فكل كاتب يختار نواحيَ من البخل، وحركات خاصة تتم عنه غير ما اختاره الآخر.

فاستخدام علم النفس في نقد الأدب يجب أن يتم في حذر؛ لأنك بذلك قد تذهب بالأصالة الموجودة في العمل الأدبي، فتفهم الشخصية الروائية – مثلًا – أو تحليل نفسية الشاعر على ضوء قوانين نفسية عامة، لا يصدق إلا في التخطيطات الكلية؛ وذلك لأن النفوس البشرية يستحيل أن تتطابق تطابقًا تامًّا، فهي ليست أوراق شجر، بل إن أوراق الشجر ذاتها

لا يصدق عليها مثل هذا التطابق، ومن هنا لا نستطيع أن نلبس هذه الشخصية الروائية أو تلك أثوابًا مجردة يحكيها علم النفس، عندما يستخلص صفات عامة لملكات البشرية المختلفة. فالخيال – مثلًا عند شخصية مفردة لا يمكن أن يكون ذلك الخيال العام الذي يتحدث عنه علم النفس، ولا بد أن يتميز عند تلك الشخصية المفردة بميزات خاصة ترجع إلى عناصر لا حصر لها من الوراثة العضوية والبيئية الطبيعية والاجتماعية، بل وتفاعل ما نسميه خيالًا مع الملكات الأخرى، على نحو لا يزال الغموض يكتنف الكثير من جوانبه.

علم النفس قد يساعد إذًا في فهم نفسية الكُتَّاب وتحليل الشخصيات الروائية التي يخلقها أولئك الكتاب، ولكنه قد يضللنا أيضًا في ذلك الفهم وهذا التحليل.

وفضلًا عن كل ذلك نود أن نقرر ما سبق أن أوضحناه غير مرة في كتبنا ومقالاتنا من أننا حتى عندما نُسلم بإمكان الاستفادة من علم النفس في دراسة الأدب، فإننا نحذر الحذر كله من أن ينتهي الأمر بإقحام مصطلحات علم النفس، وما يمكن أن يكون قد استنبطه ذلك العلم من قوانين عامة على الأدب ودراسته. ومن البديهي أنه في استطاعتنا أن نفهم ونحلل العناصر النفسية الفريدة ذاتها دون استخدام للمصطلحات الضخمة والقوانين الطنانة؛ وذلك لأن فهمَ النفس البشرية شيء، وعرضَ نتائج أبحاث علماء النفس أو إقحامها على الأدب شيء آخر.

ومع ذلك فإن ما يمكن أن يأخذه علم النفس عن الأدب أكبرُ وأعمقُ

وأجدى مما يجوز أن يُقحم على الأدب من الدراسات النفسية؛ وذلك لأن علم النفس يستطيع أن يجد الغيرة الجنسية متفاعلة مثارة عند «عطيل» – مثلًا – على نحو قلما يستطيع علماء النفس أن يصلوا إليه بالاستبطان الذاتي أو بالملاحظة الخارجية، فضلًا عن الطرق التجريبية التي قلما تجدي في مثل تلك المعنويات، وباستطاعة علم النفس عندئذٍ أن يخلص الغيرة عند «عطيل» مما يداخلها من عناصر غريبة عنها طارئة عليها، كعناصر الجنس التي يرجع إلى انتماء «عطيل» إلى شمال إفريقيا، وعناصر العقد النفسية التي وَلَّدَتْهَا في نفسه خصائص طبيعية أو اجتماعية كسواد بشرته، أو احتقار الجنس الأبيض له. وعندما تتم عملية التخليص هذه قد يستطيع علم النفس أن يصل إلى الخطوط العامة التي تتميز بها عاطفة الغيرة الجنسية، أو العناصر التي تتكون منها، وإن لم يكن من المتصور أن توجد مثل تلك الغيرة المجردة في واقع الحياة مستقرة في نفس بشرية مفردة.

وهكذا يتضح كيف أن علم النفس العام قد يضلل الناقد الذي يحاول إقحامه على ما ينقد، كما يتضح كيف أن الشعراء والأدباء كثيرًا ما يكونون أصدق فهمًا، وأدق تحليلًا لنفس بشرية بذاتها من علم النفس الذي يصف ظواهر نفسية عامة لا وجود لها في واقع الأفراد.

وعلى ضوء هذه الحقائق يمكن وضع حدود لدى استخدام الأدباء لعلم النفس واستخدام علماء النفس للأدب.

لمحات من تاريخ النقد



(١) النقد عند اليونان

هناك أنواع من النقد الجزئي قد ظهر قبل «أرسطو»، وكما كان النقد يصدر عند العرب من الشعراء أنفسهم في أحيان كثيرة، فكذلك كان الشعراء اليونانيون ينقدون، ولعل خير الأمثلة في ذلك – كما أشرنا من قبل – نقد «أرستوفان» – شاعر الكوميديا الشهير لشعراء التراجيديا الثلاثة: «أسكيلوس»، و«سوفوكل»، و«يوربيدس» في رواية «الضفادع» الشهيرة، وتفضيله «أسكيلوس» على قرينيه، ووضعه «يوربيدس» في المرتبة الأخيرة، وهو نقد دقيق وإن لم يخلُ من الهوى؛ إذ كان «أرستوفان» رجلًا محافظًا حريصًا على التقاليد عدوًّا للتفكير الفلسفي، ومسرحياته تغذِّيها الروح الدينية الصميمة، ويغلب فيها الجانب الغنائي على الجانب العقلي، وكان «يوربيدس» على العكس من ذلك محددًا في تفكيره، فلسفيًّا في مسرحياته، وكان يتجه بطبعه إلى تحرير الفكر من التقاليد والأوضاع الدينية، وبالرغم من أن هذا النقد يعتبر نقدًا شبه تفصيلي لهؤلاء الشعراء الثلاثة، إلا أنه لا يزال بعيدًا من النقد، كما يصوره «أرسطو» النقد القائم على مبادئ فنية عامة.

وأما في العصر الحديث فالنقد والخلق يسيران جنبًا إلى جنب.

ولقد أخذ النقد يظهر منذ أن أخذ الأدب يبعث، أي منذ عصر النهضة – القرنين السادس عشر والسابع عشر – ولم يلبث ذلك النقد أن انتهى إلى مذاهب مسايرة للخلق الأدبي.

والآداب الحديثة منذ عهد النهضة إلى اليوم قد تميزت – على خلاف الآداب القديمة – بوجود مدارس واتجاهات أدبية: فالكلاسيكية، والرومانتيكية، والفن للفن، والرمزية، والكلاسيكية الجديدة كل هذه المذاهب لم يظهر منها شيء في الآداب القديمة، ولا شك أن مسايرة النقد للخلق الأدبي هو الذي أوجد هذه المذاهب، ففي العصور الحديثة لعب النقد دورًا هامًّا في إيضاح ما تصدر عنه طبائع الأدباء من مبادئ كامنة.

فالنقاد هم الذين يبصرون بأن هذا الكاتبَ كلاسيكي أو غيره، أي يوضِّحون المذاهب، وبمجرد أن يظهر المذهب يصبح مدرسة ويصبح للمدرسة تلاميذ، وإن يكن الأدب الذي يتتلْمذون فيه عادةً أدبًا ضعيفًا، فالنقد يوضِّح المذاهب ويخلقها.

(١-١) النقد عند أرسطو

لقد وضع أرسطو للنقد أسسه، كما وضع أسسَ كثيرٍ من العلوم الأخرى «المنطق – الحيوان – النبات – فلسفة ما وراء الطبيعة»، وجرى في هذه الأسس على منهجه العام، منهج الاستنباط الذي ينتهي إلى قواعد عامة، وقد أودع آراءه النقدية كتابيه «الشعر Poetique» و«الخطابة Retorjque». وكِتَاب الخطابة وصل إلينا كاملًا بأجزائه الثلاثة، أما كِتَاب الشعر فلم يصلنا منه إلا ما يقارب نصفه، وتُرجم

الكتابان في العصر العباسي إلى العربية، ترجمهما فيما يظهر «متى بن يونس»، والترجمة موجودة مع بقية «الأرجانون» في المكتبة الأهلية بباريس، وبمكتبة جامعة القاهرة صورة فوتوغرافية لهذه المخطوطة في ثلاثة عشر مجلدًا.

ولقد نشر «بيكر» الألماني كِتَاب الشعر في ترجمته العربية[١] إلا أن نشره لا يزال يحتاج إلى عناية وتصحيح ليستقيم فهمه، أما كتاب الخطابة فإنه لم ينشر بعد.

كتاب الشعر Poetique: لدينا الجزء الأول من هذا الكتاب، وهو يتناول الحديث أولًا عن الشعر البدائي في ذاته، ويبسط نظرية المؤلف الشهيرة التي تقول: بأن الشعر محاكاة لطبائع الأشياء ولطبيعة البشر خاصة، ويُقَسِّم الشعر إلى أنواع: قصصي، وغنائي، وتمثيلي. ويوضح الفروق بين كل نوع من هذه الأنواع، ثم يتناول الحديث التمييز بين كل نوع منها، وما يشابهه من نشاط الروح البشري المماثل.

فعند حديثه عن الشعر القصصي مثلًا – وهو الشعر الذي يتناول الماضي والتاريخ – يوضح أن القصص لا يقف عند الخاص، بل يمتد إلى العام، فهو لا يُعْنَى بهذه الحادثة أو تلك قدرَ عنايتِه بدلالتها البشرية وصدق ما تحمله من معنى، وهو يصور أشخاصًا لا كوحدات بشرية لا مثيل لها، بل كنماذج بشرية عامة، تمثل أنماطًا من الجنس البشري، ثم يبدأ في تفصيل القول عن كل نوع من أنواع الشعر، مسهبًا بنوع خاص في الحديث عن التراجيديا، ولكن هذا يُشعرنا أنه من الراجح أنه قد تناول

الكوميديا بنفس هذا الإسهاب؛ إذ الجزء الخاص بها مفقود في كتابه.

وهو في دراسته للتراجيديا يعتمد على ما أَلَّفَه شعراء الإغريق، ويظهر أنه كان شديد الإعجاب بـ «سوفوكل» بنوعٍ خاص، فمعظم القواعد العامة التي استنبطها انتزعها من «أوديب ملكًا». ولعل من أكبر القواعد تأثيرًا في تاريخ المسرح قاعدةَ الوحدات الثلاث التي نسبت إلى «أرسطو»، مع أنه لم يقل إلا ببعضٍ منها، وهذه الوحدات هي وحدة الزمان والمكان والموضوع، والقراءة الدقيقة لما كتبه «أرسطو» عن هذه القواعد تُثْبِتُ أنه لم يجزم إلا بواحدة منها، وهي وحدة الموضوع، ويعني بها أن تتناول المسرحية موضوعًا موحدًا، بحيث يرتفع الستار عن موقف أُعِدَّ من قبل، وقد اجتمعت لإعداده عناصره المُكوِّنة له، وتدور كل حوادث المسرحية على حل هذه العقدة البدائية، وتنتهي المسرحية بحل تلك العقدة، وأما وحدة الزمان والمكان، فذلك ما أشار إليه «أرسطو» مجرد إشارة، ولم يتخذ منهما قاعدتين. والواقع أن هاتين الوحدتين لا تمسان بناء المسرحية في شيء، وبخاصة وحدة الزمان؛ لأنه إذا كان المسرح محاكاةً للحياة، وكان من الضروري أن تتم وقائع المسرحية في الزمن المعقول التي تتم فيه فعلًا في الحياة؛ فقد كان من الواجب أن يرد ذلك الزمن إلى ساعتين أو ثلاث، وهو الزمن الذي تستغرقه المسرحية، أما أن تستغرق المسرحية أربعًا وعشرين ساعة، فذلك تحكُّم يخالف المنطق والمعقول. وفي الحق أن الذي جعل وحدتَي الزمان والمكان قاعدتين تتحكَّمان أشدَّ التحكُّم في أدب النهضة في القرن السادس عشر، وبخاصةٍ في فرنسا – لم يكن أرسطو، وإنما كان العالم سكاليجر scaliger الذي عاش في القرن السادس عشر

بإيطاليا، وكان من علماء اللغتين اللاتينية واليونانية، إذ إنه أساء فهم «أرسطو»، وعرض آراءه عرضًا شخصيًّا، فشاعت آراء «سكاليجر» على أنها آراء «أرسطو»، وتحكَّمَتْ في الأدب الكلاسيكي - أدب القرن السابع عشر في فرنسا - أعنفَ التحكم، حتى إنه لما كتب الشاعر الفرنسي الكبير «كورني Cornretlle» رواية «السيد Lecid» ثارَتْ ثائرةُ النقاد، واتهموه بالخروج على قواعد «أرسطو». وكان «أرسطو» لا يزال يحتفظ بما كان له من نفوذ في القرون الوسطى يوم كان لا يُفَضُّ نزاع إلا باستشهاد منه؛ ولذلك اضطر «كورني» وقد هوجم باسم «أرسطو» أن يحتكم إلى المجمع اللغوي «الأكاديمية الفرنسية»، وشكلت الأكاديمية لجنة لفحص المسرحية، وهل تشتمل على قواعد المسرحية، وعهدت إلى الكاتب المعروف «شابلان Chapelain» بوضع تقرير عن الرواية، وهذا التقرير هو كتابه المعروف باسم «حكم الأكاديمية على السيد»، ولا يزال هذا الكتاب من وثائق التاريخ الأدبي، وفيه يقرِّر شابلان أن كورني قد خرج على قواعد «أرسطو» فاستحق اللوم، وقد رد «كورني» على هذا الحكم بسبع مقالات هامة جيدة، تحت اسم discours sur le theatre أي «أبحاث عن المسرح»، وفيها يوضِّح الوحدات التي نُسِبَتْ إلى «أرسطو»، ويبيِّن أسسها المنطقية والفنية، وكيفية خضوعه لها؛ وذلك لأنها كانت أقوى من أن تُجَابَه بالهجوم.

هذه هي نظرية «أرسطو» ووحداته الخاصة بالتراجيديا، وهذه هي آثارها ملخصة، ولكن الفيلسوف لم يقف عند التقنين، بل درس أيضًا النظرية النفسية للمسرح، ونظريته تقوم على المبدأ الشهير الذي عَبَّرَ عنه

بقوله: إن المسرح بإثارته الخوف والرحمة في النفوس يطهرها من شهواتها. وهي النظرية المعروفة بنظرية التطهير Katharaxix؛ وذلك لأن في النفس الإنسانية غرائزَ الكفاح الفطرية التي أتت أوضاع الحياة الاجتماعية، فكبحت جماحها وطوتها وكل غريزة مكبوتة قوة مدمرة، والمسرح بإثارة العاطفتين السابقتين يعالج تلك القوى المكبوتة؛ وذلك لما يقوم بين المُشاهِد والمُمثِّل من المشاركة فيما يأتي من أحداث، فكأن المشاهدَ يعيش تلك الأحداث إذا أجاد الممثل التمثيل، ووهب المشاهد شيئًا من الخيال والقدرة على الانفعال، والرحمة والخوف لا يثيرهما إلا مناظر العنف، ذلك العنف الذي تدفع إليه الغرائز الفطرية كما قلنا، وهذا هو معنى التطهير ووظيفته.

ومن الممكن الجمع بين تلك النظرية والنظرية الحديثة في علم الجمال الفني التي تقول: إن الأدب بوجه عام والمسرح بوجه خاص ادخار للطاقة البشرية.

وهذه النظرية تصدق على المؤلف القصصي، كما تصدق على قارئ القصص أو مشاهد المسرحية، فالمؤلف يعيش في الخيال مع ما تدفعه إليه قوة الخيال ويعز تنفيذه، والقارئ – إذا نجح الكاتب – يساهم في تجربة المؤلف وكأنه يعيش فيما يقرأ، وكذلك المشاهد للمسرح، ومن عاش مع إحساس مكبوت طهر نفسه منه كأنه عاشه.

والمسرح عند أرسطو كأنواع الأدب الأخرى، بل كافة الفنون، يقوم على المحاكاة، فالموسيقى محاكاة للطبيعة أو الخلق البشري بالنغمة

والإيقاع Rythme، والتصوير محاكاة بالوضع واللون والضوء، والأدب محاكاة باللفظ والنغم والإيقاع.

ولقد كان الإغريق القدماء – كما جاراهم في ذلك «أرسطو» – يعتقدون أن الجمال وحده هو مادة الفن، وأما القبح فلا يصلح له؛ ولهذا غلب الجمال على فنونهم جميعًا نحتًا وتصويرًا وأدبًا، وإن لم يغفل الواقع تمامًا، وهذه النظرية تنكرت لها العصور الحديثة التي تؤمن بأن الفن إذا مس القبح بجناحيه استحال جمالًا. وقد ظهرت هذه النظرية أو هذا المذهب في القرن الثامن عشر قرب أواخره، واشتد التيار حتى أصبح مدرسة في القرن التاسع عشر تُعْرَفُ بالمدرسة الواقعية Realism، ومن الغريب أن تشاهد شحاذًا ملقى بمفترق الطريق فينفر عنه بصرك، ثم يروقك نفس الشحاذ مُصوَّرًا في لوحة زيتية كاللوحة الخالدة التي خلفها المصور الإسباني «ميريو». والسر في ذلك هو أنك عجزت كفرد عن أن تخلع على الشحاذ المعاني الإنسانية التي حركها في نفس «ميريو» مصورها؛ وهكذا يستحيل الشحاذ عندما يمر بقلب كبير آيةً من آيات الفن، فيروقك في اللوحة ما يفيض به «ميريو» من إنسانية استطاع أن يصورها بالوضع واللون والضوء.

فأما الإغريق فلم يستطيعوا أن يؤمنوا بهذه الحقيقة، وإذا كان من مميزاتهم الكبيرة تقديس الجمال وعبادته، فقد كان هذا الجمال جمال الوضع والصورة، والانسجام الهندسي، حتى إن المعنويات ليتصورونها مجسمة؛ إذ يفكرون بخيالهم فيخلقون صورًا، ولقد قال أكبر كتابهم «أفلاطون» عند حديثه عن الحقيقة: لو صِيغَت الحقيقة امرأةً لأحبها جميع الناس.

ويقسم «أرسطو» المحاكاة وفق عناصر ثلاثة:

(١) الوسيلة. (٢) الموضوع. (٣) المنهج.

(١) فأما الوسيلة: فتشير إلى الاختلاف القائم بين أدوات الفنون المختلفة؛ إذ تختلف تلك الأدوات في الموسيقى عنها في التصوير أو الأدب.

(٢) وأما الموضوع: فيرى أرسطو أن الفنون تحاكي الطبيعة والإنسان، كما هي أو خيرًا مما هي أو أقل مما هي.

(٣) وعلى أساس المنهج تتفاوت الفنون أيضًا، فمنها ما يحاكي قصصًا على لسان الغير، ومنها ما يحاكي عملًا يشخص ذلك الغير.

وإلى هنا يقف «أرسطو» في تقسيمه لأنواع المحاكاة، والنظرية في أساسها لا تخلو من سطحية، فالآداب والفنون لعلها تكون خلقًا أكثر منها محاكاة، ومن الكُتَّاب من وهبه الله القدرة على الخلق، فخلقوا نماذج كأنها المرايا يتعرف الناس فيها على حقائقهم، وليس من شك في أن الخلقَ الفني الجدير بهذا الاسم أعمقُ وأصدقُ من الحياة؛ لأنه يجمع من عناصر تلك الحياة الشتيتَ، ويشق الحجب عن الدفين، وينير المظلم من النفوس، حتى إنك لَتقرأ أحيانًا وصفًا لخُلُق، أو تحليلًا لشخصية، فتعثر على نفسك في تحليها، فكأنك وجدتَ مفقودًا أو أنرتَ مظلمًا في نفسك.

ولقد خطا النقد بعد «أرسطو» خطوات كبيرة، وميز النقاد بين مجالات الفنون المختلفة أدق تمييز.

ولنتخذ لذلك مثلًا ما وُفِّقَ إليه الناقد الألماني المعروف «لسنج Lessing»

في كتابه الشهير «لاوكون Laocoon»، و«لاوكون» اسم لكاهن الإله «أبولون» بطروادة، ومن المعلوم أن هذه المدينة لم تسقط بيد الإغريق رغم محاصرتهم لها عشر سنوات متتالية إلا بالحيلة والدهاء، فقد تظاهروا بالانسحاب بعد أن صنعوا تمثالًا من الخشب في شكل حصان، وهو الذي يُضْرَبُ به المثل في الخديعة فيقولون: «حصان طروادة»؛ وذلك أن الإغريق وضعوا في جوفه الرجال، وظنها الطرواديون غنيمة باردة، فهدموا جانبًا من أسوار مدينتهم ليدخلوه، وما إن وصل الحصان إلى قلب المدينة حتى قفز من جوفه الرجال، وقتلوا الحراس وأضرموا النيران في المدينة، وفتحوا الأبواب حيث تدفق جند الإغريق.

وكان «لاوكون» كاهن طروادة قد حذَّر أهل المدينة، فاستشاط غضب الآلهة الذين يناصرون الإغريق وبخاصة الآلهة «بالاس آتينيه» ومن خلفها «زيس» نفسه، وقر رأيهم أن يُنزلوا به العذاب عقابًا، فأرسلوا إليه أفاعي ضخمة طوقته وأبناءه الثلاثة حتى أتت عليهم، وإن عذاب «لاوكون» والأفاعي تطوقه لم يكن بد من أن يستثير خيال الفنانين فعالجه النحات في تماثيل، إن يكن قد فُقد أقدمها، فقد وصلت إلينا منها نسخ برنزية، ثم جاء «فرجيل» شاعر اللاتين مؤلف «الإنيادة» فوصف بالشعر عذاب «لاوكون».

وفي كتاب «لسنج» الذي يحمل اسم «لاوكون» يوازن المؤلف بين فنَّيِ النحت والتصوير الشعري، ليدلنا على أيهما أنجح في إثارتنا لهذا العذاب، النحات أم الشاعر؟

ولم يتجه «لسنج» في حل هذه المشكلة نحو المفاضلة بين الفنين، بل حاول أن يقيم بينهما حدودًا وفواصل، وأن يرسم لكل ميدانه، وجماع الرأي عنده أن للشاعر أن يصور الحركة وما تحمل من تتابع الأوضاع، وأما النحات أو المصور، فليس له إلا وضع واحد في المكان، فإذا حاول أحدهما أن يطغى على ميدان الآخر باء بالفشل، فشاعر كامرئ القيس مثلًا يستطيع أن يصف الحصان وهو يكر ويفر على نحو لا يستطيعه النحات أو المصور؛ فهذان مقيدان باختيار الوضع في مكان، وأما الحركة فلا سبيل لهما إليها.

وهكذا استطاع «لسنج» أن يميز بين ميدانين مختلفين، ولكن لا ينبغي لنا أن نطالب رجلًا كـ «أرسطو» شق للإنسانية سبلها في كافة ميادين النشاط العقلي – أن يصل إلى مفارقات دقيقة، كتلك التي وصل إليها «لسنج» بعده بحوالي ٢٢٠٠ سنة.

والعيب في نقد أرسطو يرجع إلى منهجه العقلي، الذي يقوم على مبدأ التقسيم المنطقي Classification، وهو بوجه عام ما يكون في إدراكه عن الحس الباطني intuition فأرسطو عقلية هندسية، وأما روح الدقة فقد أعوزته؛ ولهذا نراه اعتمد على التقسيم الشكلي. فالأدب قصص وغناء وتمثيل، والتمثيل تراجيديا وكوميديا، الأدب يقوم على محاكاة، والمحاكاة تنقسم حسب موضوعها ووسائلها ومنهجها. والأدب القصصي يتميز عن التاريخ العام؛ فالأدب القصصي يقصد إلى العام بينما يتجه التاريخ إلى الخاص. والأديب القصَّاص يصوِّر نموذجًا للرجل الطموح في ذاته بما يَجُرُّ هذا الطموح أحيانًا من اضمحلال في الخلق، وأما المؤرخ فيصور الفرد

«ألسبياد» Aicibiade بالذات، ويسرد كيف انضم «ألسبياد» إلى أعداء أثينا الأسبارطيين غير مرة، وهذا النحو من التفكير إذا صلح في حياتنا العملية، حيث لا بد منه لكي نتجه في الحياة، ونسيطر على المادة ونسخر قوى الطبيعة – فإنه قلما يغني في مجال الفنون التي تسعى قبل كل شيء إلى إدراك ما في وحدات البشر والأشياء من أصالةٍ أساسها المفارقات aueces، وهذه قلما يدركها العقل الهندسي، وإنما تدركها روح الدقة التي يحركها الحس الباطني، وفي ذلك يقول الناقد العربي الكبير «الآمدي»: «من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة»، أي يدركها الحس الباطني، ولكنها لا تسكن إلى لفظ، وكما يقول «القاضي الجرجاني» في محاجة خصم: «يحاجك بظاهر تدركه النواظر، وتحيله على باطن تحصله الصدور.»

(٢) في العصور الحديثة

لا نريد أن نقف عند من تلا «أرسطو» في العصور القديمة من نقاد، كما نعبر فوق القرون الوسطى، بل وعصر النهضة، لنصل إلى العصور الحديثة التي تبدأ تقريبًا من الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩؛ وذلك لأن «أرسطو» بوضعه مبادئ وقواعد للنقد – كان في الواقع قد استنفد جوهر النقد، وما يمكن أن يدور حوله من معارك، بحسب تفاوت النظر، والأخذ بشرعية التقنين للنقد أو عدم شرعيته؛ ولذلك يمكن القول بأن جميع من تلوا «أرسطو» حتى عصر الثورة الفرنسية – قد كانوا في الواقع إما مؤيدين وإما مناهضين لـ «أرسطو» في اتجاهه وآرائه. ونحن بعد كل ذلك لا ندَّعي

استعراض تاريخ النقد والنقاد على نحو كامل، وإنما هي - كما قلنا - لمحات نلقيها على بعض الفترات والشخصيات الأساسية ناظرين إليها كمعالم وبؤر للضوء.

(١-٢) لسنج بين الفوضى والتقنين

وها نحن ننتقل إلى الناقد الألماني الشهير «لسنج» صاحب كتاب «لاوكون»، الذي سبق أن أشرنا إليه، وكتاب «النشاط المسرحي في هامبورج» - ها نحن ننتقل إلى هذا الناقد العظيم، فنعثر لديه بنفس المعركة التي دارت حول التقنين أو عدم التقنين.

والواقع أن «لسنج» قد كان من كبار المتحمسين للأدب الإنجليزي، وكان «شكسبير» موضع إعجابه بنوع خاص، حتى لقد ساهم هذا الناقد في الأخذ بـ «شكسبير» إلى مكان الصدارة، بعد أن ظل مغمورًا ما يقرب من الثلاثة قرون، كان فيها الكاتبان المعروفان «مارلو» و«بن جونسون»، اللذان عاصرا «شكسبير» وفضلهما معاصروه عليه - مقدمَيْنِ دونه.

وعلى العكس من ذلك كان «لسنج» متعصبًا ضد الأدب الفرنسي، وبخاصة الأدب الكلاسيكي كما ظهر ورسخت أسسه في القرن السابع عشر.

ولما كان هذا الأدب الفرنسي الكلاسيكي هو الأدب الذي خضع لقواعد «أرسطو» وآرائه بنوع خاص، وطُبِّقَتْ فيه بنجاح تلك القواعد والآراء، فقد كان من الطبيعي أن ينفر «لسنج» من كل تقنين، وبخاصة إذا ذكرنا من الناحية الأخرى أن «شكسبير» قد كان محل إعجابه الأول،

و«شكسبير» لم تخضع عبقريته لأي قاعدة، بل مزقت كافة القواعد والمبادئ – لا في المجال الفني فحسب – بل وفي المجال النفسي والمنطقي؛ إذ تمتلئ مسرحياته بخوارق الأمور، وتسبح أجزاء كبيرة منها في عالم المعميات المجهولة.

ومع ذلك فإن رجلًا كـ «لسنج» لم يكن يستطيع أن يدعو إلى الفوضى، وترك الحبل على الغارب لمجرد نفوره من الكلاسيكية، أو من التقنين بوجه عام، وهو في كتابه «لاوكون» – كما رأينا – يحاول أن يضع حدودًا وفواصل بين الفنون المختلفة؛ فيخطط للشعر مجالًا، وللتصوير والنحت مجالًا آخر.

لم يستطع «لسنج» إذن أن يدعو إلى الفوضى، ولا أن يصل في ثورته على القواعد إلى مداها؛ ولهذا نراه يتردد بين الطرفين، ويُظهر ما بين العبقرية والقواعد من وشائج تنسجم حينًا وتتضارب حينًا آخر، وذلك بحكم أن القواعد ذاتها إنما تُسْتَمَدُّ من نتاج العبقريات، ثم تزيد تلك القواعد بعد ذلك أن تخضع لها العبقريات، ولربما كان هذا التناقض هو السبب في أن «لسنج» قد اعْتُبِرَ من واضعي أسس الكلاسيكية الجديدة، كما اعتبر أنه قد كان ممن ساهموا في أن يهبوا ألمانيا شاعرها وكاتبها الأول «جيته»، وإنجلترا شاعرها الكبير «كوليردج».

ولعلنا لا نستطيع إظهار لُبَاب نظرية «لسنج» العامة في معركة التقنين وعدمه – نعم ... لعلنا لا نستطيع إظهار هذا اللباب بخير من أن نختم هذه الكلمة الموجزة عنه بفقرة نأخذها من كتابه عن «النشاط المسرحي في

هامبورج»، وها هي تلك الفقرات الهامة:

إن لدينا الآن – بحمد الله – جيلًا من النقاد، أقصى ما يمتد إليه نشاطه في مزاولة النقد هو أن يلقي الشك على النقد كله، فهو يصيح قائلًا: إن العبقرية تضع نفسها فوق كل القواعد، وإنتاج العبقرية هو القاعدة ... وهكذا يتملقون العبقرية، وإنني لأظن أننا سنعتبرهم هم أيضًا عباقرة، ولكنهم يشفون عن افتقارهم لأصغر ذرة من تلك العبقرية عندما يصيحون في نفس الوقت بأن: القواعد تخمد العبقرية، وكأن هذه العبقرية يمكن أن يخمدها شيء، وبخاصة إذا كان هذا الشيء –كما يقولون هم أنفسهم – مستمدًّا من تلك العبقرية ذاتها. وفي الحق أن كل ناقد فني ليس عبقريًّا، وإن يكن كل عبقري يُولَدُ ناقدًا فنيًّا، والعبقري يحمل في حناياه إحساسًا بكافة القواعد، ولكنه لا يأخذ ولا يتذكر ولا يتبع منها إلا ما يُعينه على الإفصاح عن مشاعره في ألفاظ، وهل من الممكن أن تَحُدَّ وسائل التعبير عن المشاعر من نشاط تلك العبقرية؟ ولكنك تستطيع أن تحاج هؤلاء كما تريد؛ فإنهم لن يماشوك إلا إلى الحد الذي تصدمهم معه أحكامك العامة، فتلوح لهم صحيحة في اللحظة والموضوع الراهنين، إنهم يتذكرون هذا فقد ويتأثرون به، ويعملون وفقًا له، وكأنك لا تعدو تذكيرهم بمثل موفق أو تجربة فريدة؛ وهكذا يظهر كيف أن القول بأن القواعد يمكن أن تخمد العبقرية إنما يعتبر مرادفًا للقول بأن المثل والتطبيق العملي يستطيعان إخمادها، وفي ذلك ما يَحُدُّ العبقرية لا بنفسها فحسب، «بل وبأولى محاولاتها».

ومن هذا النص الهام يتضح كيف أن «لسنج» يسخر ممن يظنون أن القواعد يمكن أن تخمد العبقرية، ما داموا يقررون أن هذه القواعد قد اسْتُقِيَتْ هي نفسها من نتاج العبقريات، وإن يكن من البَيّنِ أن القواعد التي يسلم بها «لسنج» ليست القواعد الشكلية الخارجية التي يحيكها المنطق المجرد، وإنما هي القواعد الفنية الداخلية المستقاة من عيون الأدب ذاته، والتي لا يستخدمها الكُتَّاب إلا لما يجدون فيها من مواتاة في العون على التعبير عن مشاعرهم الخاصة.

(٢-٢) «سانت بيف» وشخصية الأديب: «١٨٠٤- ١٨٦٩»

وأما الناقد الفرنسي الشهير «سانت بيف» فربما كان من أكبر المعاول التي هدمت الكلاسيكية، وبالتبعية هدمت النقد القاعدي المقنن.

وها هي فقرة مما كتبه في «أحاديث الاثنين» يسخر فيها ممن يعتقدون أن هناك قواعدَ يمكن أن تخلق الكاتب الممتاز، الذي كان في عصر «سانت بيف» – ولا يزال في عصرنا الحاضر – يُسَمَّى «كلاسيكيًّا» عندما يستعمل هذا اللفظ الأخير مرادفًا للفظة الجودة، بصرف النظر عن معناه الفني الاصطلاحي.

قال: «ليست هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكي الممتاز، ومن الواجب أن نسلم بهذه الحقيقة، فالاعتقاد بأن المرء يستطيع بمحاكاته لصفات خاصة، كالنقاء، والاعتدال، والصحة، والرشاقة، أن يصبح كاتبًا كلاسيكيًّا، دون اعتبار للهدف الذي يقصد إليه والإلهام الذي يصدر عنه – مرادف للاعتقاد بأن «راسين» الأب، قد خَلَّفَ مكانه لـ «راسين»

الابن، وفي هذا من الغباوة ما يقطع بانعدام روح الشعر عند مَنْ يدفعه إعجابه بالأب إلى خلع هذا الإعجاب على الابن.»

ولقد علق «سانت بيف» على منهج «ديزريه نيزار» الذي دافع عن الكلاسيكية في كتابه الشهير عن «تاريخ الأدب الفرنسي» في الوقت الذي كانت فيه الرومانتيكية بالغة عنفوان حدَّتِها، فأخذ يسخر من التماسه أنموذجًا يجعل منه مقياسًا للجودة وعدمها، فقال في أحد «أحاديث الاثنين»:

«لقد أراد «نيزار» أن يكتب في الأدب الفرنسي، وأن يتتبع نموه خلال القرون، فابتدأ بأن سأل نفسه: ما هي العبقرية الفرنسية؟ وكوَّن لنفسه فكرة عن تلك العبقرية، واتخذ من تلك الفكرة أنموذجًا صاغه من كبار كُتَّابها ونقادها، وقدم للقراء صورة مرضية لتلك العبقرية الفرنسية، التي رآها من أحسن جوانبها، وفي خير أضوائها ... وإذا كان قد تملق تلك العبقرية في تحديدها العام، فإنه بلا ريب لم يتملق كُتَّابًا بأعينهم، بل إنه على العكس من ذلك يخضع إلى أشق الامتحانات وأكثرها خطرًا، بمقارنته لهم بالمثل الأعلى الذي وضعه منذ البدء ومقابلتهم به؛ حتى لنراه يسقط من حسابه ما يتميز به الكثيرون من كبار الكُتَّاب من صفات شخصية؛ لكيلا يستبقي منهم إلا ما يتفق ويأتلف مع ذلك الأنموذج المجرد الذي صوره للعبقرية الفرنسية.»

هذا هو روح منهجه، ومع ذلك فهل طبقه في دقة؟

بل هل من الممكن أن يطبق مثل هذا المنهج في دقة؟

إن الطبيعة مليئة بالمفارقات، مليئة بالأنغام، وأنواع المواهب لا حصر لها، فلماذا أيها الناقد تتمسَّك بأنموذج بعينه؟ إنني لا أجهل أن أنموذجَك متنوع، بل وأكثر تنوعًا مما يبدو، كما لا أجهل أن الأنموذج الذي صورته للعبقرية الفرنسية فيه من تعدُّد من الحنايا والتركيب والمرونة ما في تلك العبقرية ذاتها، ولكننا نلاحظ مع ذلك أن ناقدنا المؤرخ لا يسلم نفسه قط إلى التيار الذي ينحدر من طبيعة كل كاتب، وأنه يرده باستمرار إلى الأنموذج الذي صوره، ويُرْغِمُ أكثر من جدول ضال على التدفق في تلك القناة الصناعية التي أعدها من قبل، إنه ليشذب الأغصان المتمردة، وإن العبقرية الفرنسية لتحلق فوق «تاريخه» كإحدى مُثُل «أفلاطون»، وهي توزع المدح أو القدح، والتقبل أو النقد على كل كاتب عند عبوره تبعًا لما تجده فيه من نفسها.»

وإذا كان «سانت بيف» لم يعرف رفقًا في مهاجمته للقواعد والنماذج كأساس للنقد – حتى ولو كانت تلك النماذج صورة عامة لعبقرية شعب بأكمله – فإنه لم يعرف أيضًا أقل رفق في محاولة تفسير عبقريات الشعوب، وعبقريات الأفراد، وردها إلى عوامل كالبيئة والجنس والزمان، على نحو ما فعل الناقد الكبير المعاصر له أيضًا «هيبوليت تين» في كتابه الشهير عن «تاريخ الآداب الإنجليزية».

لقد انتقد «سانت بيف» منهج «تين» نقدًا قويًّا عميقًا، فقال: «إن كل ما فعله «تين» هو محاولته أن يدرس بطريقة منهجية الفوارق الدقيقة التي تنتج عن الجنس والبيئة والزمان في تكوين العقول، وتشكيل المواهب، وتحديد حناياها، ولكنه من الممكن القول بأنه لم ينجح في محاولته النجاح

الكافي، وعبثًا يعطينا وصفًا رائعًا للجنس في قسماته العامة، وخطوطه الرئيسية، وعبثًا يرسم بلوحاته القوية ثورات الزمن، وأجواء الأخلاق التي سادَتْ في عصور التاريخ المختلفة، وعبثًا يميز في مهارةٍ بين الأحداث المتداخلة، والمغامرات الخاصة التي تحتويها حياة الفرد – نعم عبثًا يفعل كل ذلك، فإن شيئًا آخر قد ظل بعيدًا عن قبضته، وكأنه ينساب من بين أنامله، وهذا الشيء هو أكثر أجزاء الفرد حياة، هو ذلك العنصر الذي يجعل عشرين رجلًا أو مائة أو ألفًا – خاضعين فيما يظهر لنفس الملابسات الداخلية – يتميزون فيما بينهم كوحدات مستقلة، ويعطي واحدًا من بين الجميع امتيازًا أصيلًا، بل إنه قد عجز عن أن يمسك بشرارة العبقرية ذاتها في معدنها الأصيل، ولم يستطع – طبعًا – لها تحليلًا، إنه لم يعد أن يظهر ويستنبط خيطًا فخيطًا، وخلية فخلية – المادة أو الجرم أو الحيز الأول الذي سرت فيه الروح والحياة والشرارة ثم استقرت، وأخذت تبعث نشاطها، وتطلق أجنحتها في أوضاع وانتصارات متباينة.»

«ولكن هل تراني أجدتُ صوغ اعتراضاتي؟ لننظر النتيجة الإيجابية لنتبين هل هي: أن هذه المشكلة لا حل لها في النهاية؟ في رأيي أنه لا يجدينا شيئًا أن نقترب منها كل هذا القرب، ولا أن نحاول ردها إلى عناصر متناهية البساطة لنأتيَ بعد ذلك فنبالغَ في الأوزان والمقاييس وتقدير النتائج، ونحن مع إجازتنا لتناول كافة العناصر العامة والخاصة، وكافة الملابسات، إلا أننا نؤمن أنه سيبقى بعد كل ذلك حول الرجال ذوي المواهب فراغٌ تستطيع أن تتحرك فيه تلك المواهب فتأتي بالعجب، ثم إنه مهما ضاقت الحلقة حول الموهبة، فإن كل عبقرية – بحكم أنها ضرب من السحر والغواية –

لن تزال محتفظة بالسر الذي يُمَكِّنُهَا من الإتيان بالمعجزات داخل هذه الحلقة ذاتها، وإنه ليخيل إليَّ أن «تين»، وإن بدا أنه يغفل هذه القوة إلى حد بعيد، إلا أنه لا ينكرها إنكارًا مطلقًا، وإن يكن لسوء الحظ قد حد منها؛ وبذلك أعطاها الفرصة لكي تفلت من أيدينا، ونعجز عن تعريفها.»

والآن نستطيع أن نستنتج في سهولة مذهب «سانت بيف» نفسه في النقد؛ وذلك لأنه ما دام يسخر من القواعد، ويأخذ على «نيزار» فكرة الأنموذج، حتى ولو كان هذا الأنموذج هو العبقرية الفرنسية ذاتها، واتخاذها مقياسًا للحكم على الكُتَّاب، وإذا كان يعيب في مذهب «تين» محاولته تفسير كل شيء في الكاتب بالبيئة والجنس والعصر، وإغفاله ذلك الجوهر الفرد الذي لا يُفَسَّرُ، والذي تتميز به العبقرية الفردية، وإذا كان يفعل كل ذلك، فمن السهل أن نستنتج أن مذهبه كان لا بد أن يكون ما عبَّر عنه هو نفسه بقوله: «الكِتَاب تعبير عن مزاج فردي.»

ولقد دلل «سانت بيف» على هذه الحقيقة بدراسته لمعاصريه من الكتاب بنوع خاص، فأخذ يستقصي مظاهر حياتهم المادية والعقلية والأخلاقية، حتى لنراه لا يتورع عن شيء في سبيل معرفة ما كان يسميه «وعاء الكاتب».

لقد كان يتتبع حياة الكاتب الشخصية والعائلية، وتلاميذهم وأصدقاءهم، بل ويحاول الكشف عن أذواقهم وعاداتهم وآرائهم الشخصية، وهكذا جاء نقده تصويرًا لشخصيات الكُتَّاب، ثم يقسم الكتَّاب بحسب الوشائج التي يمكن أن تربط بينهم إلى طوائف، كما يفعل

علماء النبات والحيوان عندما يحددون الفصائل.

ولكن مثل هذا العمل كان يتطلب جهد السنين؛ وذلك لأنه لا بد من عدد لا يُحْصَى من التحليلات قبل أن يصل الناقد إلى عملية التركيب والتوزيع في طوائف، وهذا ما لم يتسع له عمر «سانت بيف»؛ ولذلك ترك عددًا لا يُحْصَى من التحليلات، وجاء مِن بعده مَنْ جمعها، ووزعها في الطوائف التي تحدث عنها الناقد الكبير.

ومثل هذا المنهج يمكن تطبيقه على المعاصرين، وكُتَّاب العصور الحديثة، وأما القدماء الذين لم تصلنا عنهم عادة إلا صور ناقصة، أو كما يقول سانت بيف نفسه «تماثيل مهشمة»؛ فليس من السهل أن تسعفنا المعلومات اللازمة لذلك.

ومع هذا فإن «سانت بيف» لم يقل يومًا: إن النقد علم فحسب، وإنه من الممكن أن يزاوله كل إنسان، كما يزاول علماء النبات والحيوان أبحاثهم – بل كان يقول دائمًا: إن النقد فن أيضًا، ويجب ألا يزاوله غير الفنان.

لقد قال: «إن النقد لا يمكن أن يصبح علمًا وضعيًّا، وسيبقى دائمًا فنًّا دقيقًا في يد من يحاولون استخدامه، وإن يكن قد أخذ يستفيد، واستفاد بالفعل من كل ما انتهى إليه العلم، أو كشف عنه التاريخ من حقائق.»

ولقد استطاع «سانت بيف» بفضل جمعه بين العلم والفن، وبين المعرفة والحس في النقد، أن يصوِّر شخصيات الكُتَّاب دون أن تطغى التفاصيل على الصور العامة؛ وبذلك تجنب ما يقع فيه الألمان مثلًا عندما

يغرقون في التفاصيل، كما أنه وإن يكن قد عارض النقد القاعدي، وسار على مذهب «الاختيار» الإنساني لا «الجبر»، معارضًا لـ «تين» إلا أنه لم يغفل القواعد، ولا أغفل دراسة البيئة والجنس والزمان، ولا أهمل قراءة وفهم ما كتب غيره من أنصار هذه المذاهب، فأساس النقد هو المعرفة الواسعة، ثم نسيان تلك المعرفة حتى لا نصبح عبيدًا لها وحتى لا ينوء العقل بحملها.

ولقد شرح «سانت بيف» نفسه منهجًا في النقد في مقال له عن «شاتوبريان»، منشور بالجزء الثالث من «أحاديث الاثنين الجديدة»؛ حيث قال: «ليس الأدب – أي الإنتاج الأدبي – منفصلًا في نظري عن الإنسان، فباستطاعتي أن أتذوق مؤلفًا أدبيًّا، ولكنه من الصعب أن أحكم عليه دون معرفة بالكاتب نفسه؛ وذلك لأنه كما تكون الشجرة يكون ثمرها، وهكذا تقودني الدراسة الأدبية إلى الدراسة الإنسانية قيادة طبيعية.»

ولم يكن بدٌّ من أن يفطن «سانت بيف» –كما أشرنا من قبل – إلى الصعوبات التي تعترض منهجه، فيما يختص بالقدماء؛ ولذلك نراه يبدأ بالحديث عنهم فيقول: «أما فيما يختص بالقدماء، فإننا لا نملك وسائل الملاحظة الكافية، والعودة إلى الإنسان وكتابه بيدنا مستحيلة في أغلب الأحيان؛ وذلك لأننا لم نعد نملك عن أولئك القدماء غير تماثيل مهشمة، وهكذا نضطر إلى الاقتصار على التعليق على الكتاب والإعجاب به، وتخيل المؤلف أو الشاعر تخيل أحلام، فترانا نؤلف أوجه الشعراء والفلاسفة في تماثيل نصفية لـ «أفلاطون» أو «سوفوكليس» أو «فرجيل»، ممزوجة بإحساس مثالي متسامٍ لدى الناقد عن عظمتهم، وهذا هو كل ما تسمح

به معلوماتنا الناقصة، وجذب مصادرنا، وقلة وسائل البحث والاستقصاء. هناك نهر الزمن الضخم الذي لا يمكن عبوره في معظم الحالات، والذي يفصل بيننا وبين القدماء، فلنقتصر إذن على تحيتهم من ضفة إلى ضفة.» ثم يقول: «وأما مع المحدثين فالأمر مختلف، والنقد الذي يُرَتِّبُ منهاجه حسب وسائله تقع عليه هنا واجبات أخرى. ومعرفة إنسان في دقة وتعمق – وبخاصة إذا كان هذا الإنسان شهيرًا مؤثرًا – أمر جليل في ذاته جدير بكل اهتمام.» ويأخذ «سانت بيف» في تفصيل تلك المعرفة، التي يدعو إليها فيقول: «الملاحظة المعنوية للشخصيات ليست إلا جمعًا لتفصيلات وعناصر وصفات للأفراد، وعلى الأكثر لأنواع للأفراد ف «ثيوفراست» و«لابروبير»، لا يذهبان فيما صورا من شخصيات إلى أبعد من ذلك، ولكنه ربما يأتي يوم أستطيع أن ألمح فيه النفوس في طوائف واضحة الحدود والمعالم، وعندئذٍ سنستطيع بمجرد أن تقع على القسمة الخلقية المميزة لفرد من الأفراد أن نستنتج بقية القسمات. نعم إنه ليس باستطاعتنا أن نصل في الدراسات الإنسانية إلى مثل ما نصل إليه في دراسة الحيوانات والنباتات، فالإنسان المعنوي أكثر تعقيدًا؛ وذلك لأنه يتمتع بما يُسَمَّى «الاختيار»، ذلك الاختيار الذي يجعل من الممكن حدوث عدة احتمالات ومركبات. ومع ذلك يُخَيَّلُ إليَّ أنه سيأتي يوم ممكن أن يتكون فيه علم الشخصيات البشرية، وهذا العلم موجود الآن في المرحلة التي كان يوجد فيها علم النباتات قبل «جوسيه»، والتي كان يوجد فيها علم التشريح المقارن قبل «كيفليه» أي في المرحلة الوصيفية؛ فنحن نضع اليوم سجلات للحياة الفردية، نجمع فيها طائفة من الملاحظات الفصيلية، ولكننا مع

ذلك نلمح الروابط أو العلاقات، ولربما يأتي عقل أكبر اتساعًا، وأقوى ضوءًا، أو أكثر حدة في الملاحظة – فيستطيع أن يكتشف الأقسام الطبيعية الكبيرة التي تكوّن «الفصائل البشرية».

ومع ذلك فإنه عندما ينظم هذا العلم – كما نلمحه عن بعد – فإنه سيكون دائمًا بالغ الدقة والتغير؛ حتى ليمكن القول بأنه لن يكون إلا في متناول من أُوتُوا الموهبة الطبيعية والقدرة على الملاحظة. سيكون دائمًا فنًّا يحتاج إلى فنان ماهر على محو ما يتطلب الطب حاسة خاصة عند من يزاوله، والفلسفة ذواقة فلسفيًّا؛ والشعر «موهبة شعرية».»

وإذًا فنحن نفترض وجود هذا النوع من الموهبة القادرة على تمييز الفصائل الأدبية، والتعرُّف إليها عند النظرة الأولى، أي نتطلب في الأدب نقادًا لهم كفايات علماء التاريخ الطبيعي.

«فإذا أردنا أن ندرس إنسانًا ممتازًا، أو بعبارة أبسط إذا أردنا أن نميزه بواسطة إنتاجه الأدبي بعد أن نكون قد قرأنا ذلك الإنتاج، وفحصناه فحصًا عميقًا، نعم إذا أردْنَا أن ندرس هذا الإنسان فماذا نفعل؟ وإذا أردنا بنوع خاص ألا نغفل أي أمر جوهري هام يتعلَّق بهذا الإنسان، وحرصنا على أن نخرج من الأحكام اللفظية العامة، وألا تخدعنا الجمل والألفاظ والمشاعر الاصطلاحية الجميلة، وفي عبارة موجزة إذا أردنا أن نصل إلى الحقائق المادية – إذا أردنا كل ذلك فما هو المنهج؟»

«يجب أن نبدأ أولًا – إذا كان ذلك ممكنًا – بتمييز الكاتب الممتاز وسط وطنه وجنسه، وإذا عرفنا الجنس من الناحية العضوية، كما هو

مسجل في الأصول والأجداد، استطعنا أن نلقي ضوءًا قويًّا على الصفة الأساسية المميزة لهذه النفس البشرية، ولكننا كثيرًا ما نعجز – لسوء الحظ – عن الوصول إلى الجذور الغامضة الهروب لهذه الشخصية، وذلك مع أن الوصول إليها ذو أهمية بالغة.»

«ولا ريب أنه من المؤكد العثور على الإنسان الممتاز – على الأقل جزئيًّا – في والديه، وفي أمه بنوع خاص، هي الأصل الموثوق به، والأكثر التصاقًا، وكذلك في إخوته وأخواته، بل وفي أبنائه. وإذا كانت هناك بعض الخطوط الأساسية في الشخصية التي ندرسها تبدو غامضة لشدة تركُّزها، أو اختلاطها بغيرها من الخطوط؛ فإننا لن نعدم الكشف عن حقيقتها عند الأشخاص الآخرين، الذين يشاركونها في الدم حيث نجدها سافرة أو متميزة غير مختلطة، إن الطبيعة كثيرًا ما تتكفَّل بجهد التحليل، وتغنينا عنه.»

«بعد أن نطمئن – بقدر المستطاع – إلى معرفة أصول الكاتب، وقرابته القريبة والبعيدة، تأتي مسألة أساسية من الواجب أن ندرسها بمجرد فراغنا من معرفة الدراسات التي تلقَّاها والتربية التي خضع لها، وتلك المسألة هي «الوسط»، ونعني به مجموعة الأصدقاء والمواطنين الذين عاش بينهم عندما تفجرت عبقريته، ولا ريب أن تكوين الكاتب النهائي سيكون قد تم في هذه المرحلة، ومهما يتطور بعد ذلك فإنه سيظل محافظًا على طابع تلك المرحلة.»

«ومن الواجب أن نحدد في دقة معنى لفظ «الوسط» الذي نستخدمه كثيرًا، فإننا لا نقصد به أي اجتماع عارض مصطنع لنفر من رجال الفكر

الذين يؤلف بينهم هدف واحد، وإنما نقصد به الجماعة الطبيعية – شبه التلقائية – من النفوس الشابة والمذاهب الفنية، التي وإن لم تكن متشابهة ولا منتمية إلى أسر متشابهة، إلا أنها من نفس المشرب، ومن نفس الربيع الذي أشرق تحت نفس النجم؛ حتى لتلوح أنها قد وُلِدَتْ لعمل شيء موحد رغم اختلافها في الذوق وفي طبيعة الاستعداد. ولنضرب لذلك مثلًا بتلك الجماعة الصغيرة التي تكونت من: «بوالو»، و«راسين»، و«لافونتين»، و«موليير» حوالي سنة ١٦٦٤؛ فقد كونت «وسطًا» بأدق معاني اللفظ عند مستهل العصر الذهبي – عصر لويس الرابع عشر – لقد كانوا جميعًا رجال عبقرية.»

«هذا ... ولا يجوز أن نغفل أية وسيلة لمعرفة «الرجل»، أعني معرفة شيء آخر غير «الروح المجردة»، وما دمنا لم نُلقِ على أنفسنا عدةَ أسئلةٍ عن الكاتب الذي نريد دراسته، وما دمنا لم نعثر على إجابة عن هذه الأمثلة، ولو همسًا بيننا وبين أنفسنا؛ فإننا لن نستطيع أن نجزم بأننا قد عرفناه معرفة كاملة، وذلك حتى ولو كانت تلك الأسئلة أبعد ما تكون عن طبيعة كتاباته، كأن نتساءل عن رأيه في الدين، وكيفية تأثُّره بمناظر الطبيعة، ورد الفعل الذي تحدثه النساء أو يحدثه المال نفسه، وهل هو غني أم فقير؟ وما نوع حياته؟ وكيف يقضي سحابة يومه؟ ... إلخ، وأخيرًا ما موضع النقص أو الضعف فيه؟ ... ما دام لكل إنسان موضع ضعف أو نقص، وكل هذه الأسئلة لا يعتبر واحد منها نافلة عندما نريد أن نحكم على مؤلف كتاب، أو على الكِتَاب نفسه، ما دام هذا الكتاب ليس موسوعة في الهندسة النظرية، وإنما هو كتاب أدبي، أي كتاب يضم المُؤَلِّفَ بين دفتيه.»

«ومن الممكن – إلى حد ما – أن ندرس ذوي الملكات الأدبية في أعقابهم الروحية، أي تلاميذهم والمعجبين بهم، وهذه آخر وسيلة للملاحظة السهلة المريحة.»

«وإذا كان من الصواب أن نحكم على الرجل بواسطة أصدقائه وزملائه الطبيعيين؛ فإنه لا يقلُّ عن ذلك صوابًا أن نحكم عليه طردًا وعكسًا بواسطة الأعداء الذين يثيرهم، أو يستجلب عداوتهم دون إرادة منه، ثم بواسطة المخالفين له والنافرين منه، أولئك الذين لا يستطيعون أن يطيقوا عليه صبرًا.»

هذا هو منهج «سانت بيف» في النقد، وهو يتلخص في العناية بالكاتب ودرسه قبل نقده مؤلفاته، واعتبار شخصية المؤلف أساسًا لفهم ما يكتب ونقده.

ويخيل للمؤرخ أن «سانت بيف» لم يكن ينظر إلى النقد الأدبي كفرع من فروع الفن الأدبي فحسب، بل كعلم إنساني يقوم إلى جوار علم النفس وعلم الاجتماع، ولعله لا يقلُّ دقةً وأهميةً عنهما في دراسة الإنسان في ذاته وفهم ملكاته، وتحليل عوامله النفسية، وقد بيَّن «سانت بيف» نفسه أهمية هذا العلم، عندما قال في الفقرة السابقة: «إن دراسة الشخصية الكبيرة ومحاولة فهمها كسب في ذاته يستحق أن يُحْرَصُ عليه.» ثم وقف عند هذا التعبير دون أن يذكر أن هذه الدراسة وهذا الفهم إنما هما وسيلة لنقد المُؤَلَّفَات.

والذي يُؤْخَذُ على هذا المذهب هو احتمال نسيان الكتاب نفسه في سبيل الكاتب، والنقد بمعناه الضيق لا بد من أن ينصب على الكتاب؛

حتى لا تختلط حدود العلوم وميادين البحث المختلفة، كما أن الإمعان في تحليل شخصيات الكاتب وتقصيها على نحو ما كان يفعل «سانت بيف»، الذي لم يترك حياة خاصة إلا هتك سترها، ولا أحداثًا مما يمس حياة الكاتب الشخصية إلا قصها، كما فعل في كتابته عن «فكتور هيجو»، وتمزيقه لحياته الشخصية؛ مما عرض «سانت بيف» إلى لوم معاصريه، واتهامهم له بالبذاءة والوقاحة وعدم الحياء —— كل هذا قد يسيء إلى المؤلفات ذاتها، وقد يكون داعيًا لصرف الناقد والقراء عن التسليم بما فيها من جمال ونفاذ؛ فيضعف ذلك من قوة تأثيره الكِتَاب، كما قد يحيد بالناقد عن سلامة الحكم، إما لاعتبارات أخلاقية وإنسانية، وإما لاعتبارات فكرية بحتة؛ من حيث إن الوقائع أو التفاصيل قد لا تسلمه مدلولها الحقيقي، وقد تسوقه إلى إساءة الحكم أو التردي في الخطأ.

ويُضَافُ إلى ما سبق أن «سانت بيف» قد كان لسوء الحظ – رغم قوة عقله – ممن يتأثرون بما يلقي كبار الأحياء على معاصريهم من ظلال؛ حتى لقد اتُّهِمَ غير مرة بالتحامل، وبخاصة لأنه هو نفسه حاول الأدب نثرًا وشعرًا قبل أن ينتهي إلى النقد الذي كَرَّسَ له حياته، ولكنه لم يُصِبْ نجاحًا كبيرًا، وذلك بينما نجح كبار معاصريه كـ «هيجو»، و«لامارتين»، و«دي موسيه»، و«فيني»، وغيرهم، وتلك آفة، وإن يكن من الشاق أن ينجوَ منها البشر – إلا أنها آفة فاسدة مفسدة – وهي أول ما يجب أن يحاربه الناقد في نفسه.

وها هي فقرة يتحدث فيها «سانت بيف» نفسه عن «المجد الأدبي»: «يا لغرابة المجد! ... كم في معركة الزمن الجارحة من الشعراء القدامى

الذين هووا إلى القاع في غير رجعة، لم يخلفوا غير أسماء لا يحركها غير العلماء المنقبين.»

«إن العصور القديمة كما نتصورها في جهد، وبعد ما نزل بنا من خسائر، لا يمكن إلا أن تكون عصورًا تقريبية، فأفخم القصور، وأثمنها أثاثًا قد نُهِبَتْ أو دمرتها نيران البرابرة، عندما دخلناها بعد قرون أقمنا فيها ما وجدناه منتثرًا فوق أرضها من تماثيل مهشمة، وحنونا على الأنقاض التي استطعنا تعرف الكل الذي انتزعت منه، وحاولنا الاستفادة منها، وأعدنا تأثيث القصر بعين الخيال، رغم فجوات النقص البادية، وحيث كانت تنهض عدة تماثيل في صالة واحدة مشرقة، لم يعد إلى النهوض غير تمثال واحد، ولكننا وضعناه في منتصف تلك الصالة، لعله ينسينا ما اختفى، ولعل في هذا جمالًا، ولعل فيه بساطة تعوض الاصطناع، ولكن ... مَنْ يستطيع مع ذلك أن يقول: إن هذا هو القصر كما كان.»

وتصور «سانت بيف» بعد ذلك أنه قد رأى في غفوة يقظة بعد ساعة قراءة – أشباح الكُتَّاب القدامى، الذين ابتلعهم النسيان، ثم قال: «أؤكد لكم أنه كان منظرًا محزنًا، ذلك الذي تتابعت فيه أشباح كانت يومًا شهيرة، بل أشباح كانت توزع هي نفسها المجد والخلود في عصور مستنيرة مزدهرة – نعم – ... كان منظرًا محزنًا أن نراهم اليوم، وقد سقطت عن رءوسهم تيجان الضوء، وفقدوا ملكة اللفظ المنغم، وهم يحاولون عبثًا وبأنفاس هزيلة أن ينطقوا باسمهم، لعل مَنْ يمر بهم يحتفظ بهذا الاسم، ولعلَّه يردِّده، وجنون عظمتهم يلوح أكثر مرارة، وأشد استعصاء على العلاج، كلما ذكرنا أن هذا الجنون قد أشبع في حينه، وأنه لم يكن دائمًا جنونًا، ولقد

تقدم نفر منهم كان يلوح أقل صبرًا، وأحلك يأسًا من الآخرين، حتى انتهى إلى أمواج النسيان المتلاطمة بين ضفتي «الاستكس» (نهر النسيان في العالم الآخر عند اليونان القدماء) وهم يمدون أذرعهم نحو زورق أخذ في الابتعاد، حاملًا عددًا من الأوجه الثابتة الهادئة تحت الضوء، وكأن هؤلاء المتخلفين يُشْهِدُونَ الآلهة والبشر على ظلم صارخ لم يعد يستشعره سواهم، ولقد تساءلتُ وأنا مستمر في حلم يقظتي، وبعد أن أخذتُ أفكر في عصورنا المطمئنة الواثقة من نفسها، تساءلت: هل ابتعدت عنا مثل تلك الكوارث؟ وعندما تتراخى السنون هلا يمكن أن تحدث الثورات الضرورية في الأخلاق والأذواق، فضلًا عن الاحتمالات الأخرى الأكثر سوءًا، ظواهر في الآداب الحديثة أكثر شبهًا بما حدث في الآداب القديمة مما نتصور؟»

«وأخذت أفكاري تظلم شيئًا فشيئًا، وتخيلت نفسي في الممشاة العليا بالمكتبة الملكية، وقد لاحت لي تلك الممشاة ممتدة إلى ما لا نهاية، والكتب تتقاطر من كافة النواحي، وقد أثقلت الرفوف، وتساقطت على الأرض التي أوشكت أن تتقوس من حملها، وأخذت أحس كأنني أحمل فوق صدري كل هذا العبء من المعرفة، وأخذت أنوء به؛ فصحت كمن يهذي: الكل باطل، وإنه لوهم أن يتصور الكُتَّاب أنهم في مأمن، وأن الطباعة تنقذهم. نعم، قد يحدث ذلك لقرنين أو لثلاثة قرون، ثم ينتهي كل شيء، وكل كتاب يُعَادُ طبعه، يتسرب إليه من الخطأ ما يغير من الفكرة والإحساس، حتى يأتي يوم لا يعاد فيه طبعه على الإطلاق، وعندئذ تتولى أمره الديدان القارضة، وكأنه أسمال بالية، فتأتي عليه، طال بها الزمن أو

قصر وحتى لو لم تحدث فيضانات ولا حرائق، فإن هذه الكتب من الممكن أن تفنى بالجفاف أو الرطوبة.»

«ووصلت إلى قمة الحلم، فاستيقظت وأنا أصيح، وكان النهار قد بزغ، ولاح لي الأفق هادئًا، ووجدت على مائدتي نسخة من «هوميروس» مفتوحة، حيث كنت أقرأ في اليوم السابق، قبل أن أتناول «أفريون» (عالم لغوي يوناني)، فأعاد ذلك إلى نفسي شيئًا من الهدوء؛ إذ ذكرني أن هناك قضاءً وقدرًا حتى في أكبر المصادفات الأدبية، ثم استمر تفكيري يسبح عندما فتحت النافذة، حيث أخذت نسمات الصباح الندية تهب، وقلت: لا بد أن الذوق السليم لا يزال حيًّا في مستقبل الأيام، لقد انقضت عصور البرابرة، وإذا كانت المطبعة تكدس المطبوعات يومًا بعد يوم، فإن شيئًا مما تطبعه لن يضيع، وأسوأ ما يمكن أن يحدث هو أن نصبح جميعًا خالدين، بدلًا من أن نخشى ضياع بعض الممتازين، سنحيا جميعًا مع نصيب من ضوء الشمس، وفي شبه مساواة، سواء كنا جديرين بذلك أم لم نكن، تُرى ... هل اطمأنت نفوسكم؟»

ومن هذا النص يتضح إلى أي حد كان «سانت بيف» مهمومًا بفكرة الخلود والفناء، مما يدل على حساسية خاصة، لم يكن بدٌّ من أن تلازمه عندما كان يعرض لمعاصريه، وبالأخص كبارهم الذين أصابوا النجاح.

(٢-٣) بعد «سانت بيف»

والآن لكي نفهم ماذا انتهى إليه النقد بعد «سانت بيف» – بل وفي عصره – لا نرى بدًّا من أن نعود فنوضِّح كيف ظهر «سانت بيف»،

ومذهبه في سياق حركة النقد بوجه عام، وعلى أي نحو يعتبر ظهوره إلى حد بعيد فاصلًا بين عهدين كبيرين في هذه الحركة.

والواقع أن النقد قد ظل – بوجه عام – حتى عصر «سانت بيف» نقدًا حكميًّا، ينصبُّ على تقدير القيمة الفنية للكِتَاب أو المسرحية موضوع النقد، وكان ينهض به عادة الكُتَّاب المؤلفون كنشاط محاذٍ لنشاط الخلق الأدبي؛ ولذلك لم يكن يمس حياة المؤلفين، ولا الرابطة بين تلك الحياة وبين ما يؤلفون، بل يتناول الكِتَاب أو المسرحية المنقودة في ذاتهما، كشيء مجرد عن كافة الملابسات الزمنية، وذلك إلى أن جاء عصر «سانت بيف» (القرن التاسع عشر)، فأخذ يظهر نوع آخر من النقد، يقوم به نقاد متخصصون وهو النقد التفسيري، والذي يُعْنَى بطريقة خلق الأثر الأدبي، وكيفية تكوينه وارتباطه بحياة مؤلفه.

وقد أدى إلى ظهور هذا التطور قيام معارك أدبية، زعزعت وجود قواعد عامة تنطبق على النتاج الأدبي كله، وذلك مثل المعركة التي قامت في القرنين السابع عشر والثامن عشر بفرنسا بين أنصار القديم وأنصار الحديث، ثم المعركة التي قامت في أوائل القرن التاسع عشر حول المذهب الرومانتيكي، والمفاضلة بينه وبين المذهب الكلاسيكي.

ولو أننا أضفنا إلى هذه المعارك حركةَ المبادلات الأدبية بين الآداب المختلفة، وغزو النتاج الأجنبي للآداب القومية، بما يستتبع ذلك من نشر أصول متباينة استنتجت من كل نوع من هذه الآداب، لو أننا أضفنا هذه الحقيقة التاريخية إلى ما سُبِقَت الإشارة إليه من معارك؛ لاستطعنا أن نفهم

كيف تزعزع النقد الحكمي الذي كان يُظن أنه قائم على أصول ثابتة لا تتغير، ولا يمكن أن يحل محلها غيرها.

وعندما اختلطت الأصول وتنوعت على هذا النحو، أخذ النقاد ينصرفون إلى النقد التفسيري، وهو الذي يحرص على الشرح والإيضاح والمساعدة على الفهم، أكثر من حرصه على الحكم وتحديد القيم، وكان عميد هذا النقد –كما أوضحنا – «سانت بيف» الذي ابتدأ حياته نصيرًا للرومانتيكية، ثم انتهى الأمر بانفصاله عنها وتنكُّرِه لرجالها، وإذا كان نقده قد سُمِّيَ بالنقد التاريخي؛ فمن الواجب أن نفهمه على أنه هو النقد التفسيري.

وإذا كان النقد الحكمي قد ظل له أنصاره، فإنه قد أخذ ينحرف إلى نواحٍ غير الناحية الأدبية الفنية البحتة، وبخاصة بعد أن مزجت الرومانتيكية بين القيم الفنية والقيم الأخلاقية، ولعل أصدق مثل لذلك اتجاه الناقد المعروف «سان مارك جيراردان» الذي كتب الكثير ضد الرومانتيكية، موجهًا سهام نقده بنوعٍ خاص إلى ما يسمِّيه هذا المذهب بمرض العصر، فهو في هذا الهجوم رجل أخلاق أكثر منه رجل فن وأدب؛ إذ يأخذ على الرومانتيكيين إسرافهم في عرض أنفسهم على الناس، وشدة تشاؤمهم، وكثرة نحيبهم، وتغنيهم بالعدم والفناء والأطلال والانتحار، وتبرمهم بالحياة، وما إلى ذلك من المعاني التي تنطوي تحت «مرض العصر».

وإذا كان هناك من النقاد من ظل في فرنسا مؤمنًا بالنقد الحكمي؛ فهؤلاء لم يكونوا غير بقية من المتعصبين للأدب الكلاسيكي، وعلى رأسهم

«نيزار» الناقد الكبير مؤلف كتاب «تاريخ الأدب الفرنسي» في أربعة أجزاء، وها هي خاتمة كتابه توضح رأيه؛ إذ نراه يستعرض مناهج النقد عند كبار المعاصرين له، وهم: «فيلمان»، و«سانت بيف»، و«سان مارك جيراردان»، ثم ينتهي إلى تحديد منهجه هو، فيقول: «إنني لأشعر بشيء من الحرج عندما أحاول تعريف النوع الرابع من النقد، وهو نقد يقرب من أن يكون كتابًا نظريًّا يحوي أصولًا تنظم لذات الروح، وتحرِّر المؤلفات من استبداد ما يسمونه «ذوق كل إنسان». إنه نقد يطمع في أن يكون علمًا دقيقًا، أشدَّ حرصًا على قيادة الروح منه على إدخال السرور عليها إنه ليضع لنفسه عن الروح البشرية، وعن العبقرية الفرنسية، وعن اللغة الفرنسية – ثلاثة مثل عليا، ثم يضع كل كاتب وكل كتاب إزاء هذا الثالوث المثالي، ويميز ما يقربه منها فيحكم عليه بالجودة، وما يبعده عنها فيحكم له بالرداءة. وإذا كان هذا النقد من السمو؛ بحيث لا يسيء في شيء إلى الروح الإنسانية التي يدرسها في وحدتها الضخمة، ولا إلى العبقرية الفرنسية التي يسعى إلى أن يُظهرها دائمًا متشابة لنفسها، ولا إلى اللغة التي يحرص على أن يجنبها نزوات البدعة – إذا كان هذا شأنه، فمن الواجب أن نعترف من وجهة أخرى أنه يحرم نفسه من الرشاقة التي تُضفيها على أنواع النقد الأخرى ما تتمتع به من تنوع، وحرية، ومزج بين التاريخ والأدب، وتخطيط اللوحات الكبيرة، والشخصيات النابغة، والمقارنات بالآداب الأخرى.

«ولقد تَكوَّن لديَّ دوافع خاصة لعدم احتقار هذا النوع من النقد، كما أن لديَّ دوافع أكثر لكي أؤكد أنه صعب ومحفوف بالمخاطر.»

ومع ذلك فإن تشبث «نيزار» بالنقد الحكمي ودفاعه عنه لم يوقف سير الزمن، ولا تطور الأفكار؛ ذلك أن التطوُّر الذي أخذت الحركة الفكرية تمهّد له منذ أوائل القرن التاسع عشر، حينما رأينا الكُتَّاب أنفسهم يغيرون من مقاييسهم، بل ويستوحون مصادر جديدة للأدب كالدين المسيحي والآداب الأجنبية، على نحو ما ترى عند «مدام دي ستايل» و«شاتوبريان» ... إلخ، كان مدعاة إلى تحديد العلاقات بين المؤلفات والوسط الزمني والمكاني الذي تمتُّ إليه بصلة؛ وبذلك لم يعد يحكم على المؤلفات الأدبية في ذاتها من حيث جودتها الفنية أو عدمها، بل من حيث إنها تعبير عن نوع من الحضارة، أو مرآة لهيئة اجتماعية. ولقد كان رائد هذا الاتجاه الذي يمكن أن يُسَمَّى بالاتجاه نحو النقد التاريخي والنقد المقارن «آبيل فرنسوا فيلمان» (١٧٩٠–١٨٦٧) الذي نال جائزة المجمع الفرنسي ثلاث مرات عن البلاغة، ثم أصبح سكرتيرًا دائمًا لهذا المجمع سنة ١٨٣٤، ثم خلف «جيزو» في كرسي التاريخ الحديث بالسوربون، ثم أستاذًا للبلاغة الفرنسية، وأخيرًا نائبًا فَشَيْخًا فوزيرًا في عهد «لويس فيليب»، وقد ترك كتابًا ضخمًا في تاريخ الأدب الفرنسي في ستة أجزاء، كما ترك عدة كتب أخرى من بينها كتاب عن «مونتسكيو» وكتاب بعنوان «مزايا ومضار النقد».

لقد كان «فيلمان» ك «مدام دي ستايل» يؤمن بأن هناك علاقةً وثيقةً بين الأدب والحضارة؛ فوجَّه اهتمامه إلى إيضاح التأثُّرات التي يطبعها الوسط في الكتاب، ثم التأثُّرات التي يطبعها الكتاب في الوسط، كما أخذ يوضح المبادلات التي تمت أو أخذت تحدث بين الأدب الفرنسي والآداب الأجنبية.

وجاء «سانت بيف» فسار على منهج «فيلمان»، وبلغ به حد الكمال؛ إذ أضاف إليه فكرة كبيرة، هي التي عبر عنها – كما سبق القول – بجملته المشهورة: «الكتاب تعبير عن مزاج فردي.»

وكَثُرَ النقَّاد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين في فرنسا وتنوعت دراساتهم، وكانت المدرسة الرومانتيكية قد استكملت إنتاجها، واتسع المجال للمقارنة بينها وبين المدرسة الكلاسيكية، حتى لقد كتب الناقد «إميل دي شانيل» (١٨٢٧–١٩٠٤) كتابًا ضخمًا من خمسة أجزاء عن «رومانتيكية الكلاسيكيين»، كما كتب المؤلِّفون فيما بعد عن كلاسيكية الرومانتيكيين.

وبرزَت من أسماء النقاد في هذه الفترة أربعة أسماء كبيرة هي أسماء: «فرنسيس سارسي»، و«فرديناند برونتيير»، و«جيل ليمتر»، و«إميل فاجيه».

(٢-٤) فرنسيس سارسي: «١٨٢٧–١٨٩٩»

أما «فرنسيس سارسي» فقد تخصص طول حياته في النقد المسرحي؛ وذلك بكتابة سلسلة طويلة من المقالات في جريدة «الطان» ابتداءً من ١٨٦٧، وإلقاء سلسلة من المحاضرات في مسرح الأوديون، وقد جُمِعَتْ تلك المقالات والمحاضرات في عدة مجلدات منها:

(١) أربعون عامًا في المسرح.
(٢) المسرح.
(٣) الممثلون والممثلات.
(٤) كيف أصبحتُ محاضرًا.

هذا إلى جوار عدة مجلدات أخرى عن تاريخ حياته وذكرياته منها: «ذكريات الشباب» و«ذكريات النضوج».

وكان «فرنسيس سارسي» واسعَ الإحاطة بكل ما يتعلَّق بالمسرح وبالأدب المسرحي، وكان في اتِّساع معرفته ما دفعه إلى التعصُّب للأصول الفنية في المسرح والمسرحية، وهي الأصول التي استقاها من تحليله لما درس من مؤلَّفات، ثم تجمد عندها؛ وأصبح لا يقبل خروجًا على التقاليد المسرحية التي استنبط أصولها، ومع ذلك فقد كان «سارسي» يتمتع بسلامة الحكم، وكان ينفث في كتاباته – حتى أقساها لفظًا – نوعًا من المرح والنكتة التي تبلغ حد الغلظ أحيانًا كثيرة.

ومعنى تمسُّكه بالأصول الفنية للمسرح والمسرحية هو أن نقدَه كان ينصبُّ على بناء المسرحية ناظرًا إليها كأي بناء فني في ذاته، إذا انثلم منه ركن انهار البناء كله، وأصبح الحوار والتحليل النفسي والأسلوب والفكرة، وكل ما يمكن أن يعوض هذا الثلم مجهودًا ضائعًا. والبناء الفني للمسرحية هو الكيفية التي يصوِّر بها المؤلِّف وقائعَ القصة ويربط بينها؛ حيث يقيم بين كل جزء والآخر علاقةً تستند إلى أصل عقلي أو شعوري، كأن تكون سببًا لما بعدها أو تحريكًا شعوريًّا له. ومن هنا كان اهتمامه العظيم بعنصر التشويق في الرواية وحجب المجهول عن القراء والمشاهدين، وإلحاحه في ألا تكون الوقائع المتلاحقة مما يسهل توقعه أو استنتاجه، حتى لا تنعدم اليقظة عند المشاهدين ولا تنمحي المفاجأة، وكل ذلك مع إبقاء المفاجآت في حدود ما يخضع للعقل، فيستسيغه عند الكشف عن سرِّه، فهو وإن لم يخطر لبداهة الاستنتاج إلا أنه ممَّا يقبله الاستنتاج أو يؤمن عليه.

وهذا النوع من النقد عظيمُ الفائدة للمؤلِّفين؛ ولذلك يُكثر كُتَّاب المسرح من قراءة «فرنسيس سارسي»؛ لأن الناحية التي علق عليها الأهمية الأولى هي في الواقع أشق جانب في التأليف المسرحي والقصصي أيضًا.

(٢-٥) **فرديناند برونتيير:** «١٨٤٩–١٩٠٦»

لم يكن «برونتيير» مقصورَ الاطلاع على الأدب، بل كان أستاذًا ذا ثقافة عامة لا حدود لها، فإلى جانب الأدب كان دائم القراءة للعلوم الفلسفية والاجتماعية المختلفة؛ ولذلك لم يتناول الأدب بالنقد كأديب فحسب، بل كمفكر وفيلسوف أيضًا، ومن هنا انصرف اهتمامه فيما ينقد إلى القيم المعنوية والاجتماعية؛ أي إلى محصول المؤلفات الفكري والعاطفي، ولم يستسلم في يوم ما إلى عناصر الإثارة في ذاتها؛ ولذلك جاء نقده موضوعيًّا تقريريًّا. ولقد عاد فأخذ بنظرية «تين» وتمسَّك منها بعنصر الزمان، وقصد من هذا العنصر إلى الكشف عن تأثُّر اللاحق بالسابق، وتسلسل المؤلفات تسلسلًا روحيًّا، وأسلمه هذا الاتجاه إلى نظريات «دارون» و«سبنسر» التي طبقها على الأدب، فرأى في ضروب الأدب المختلفة ما يشبه الأنواع في الحيوان والنبات، ورأى في تسلسلها ما يشبه التطور بالمعنى العلمي.

لقد طبق هذه النظرية بنوع خاص على ثلاثة ضروب من الأدب هي: المسرح، والشعر الغنائي، والنقد الأدبي، فكتب في سنة ١٨٩٠ «تطور النقد»، وفي سنة ١٨٩٢ «عصور المسرح الفرنسي»، وفي سنة ١٨٩٤ «تطور الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر» في مجلدين، وذلك إلى جوار

عدة مجلدات في تاريخ الأدب وفي النقد، ومنها «تاريخ الآداب الفرنسية» في خمسة أجزاء، وكتاب عن «هونوريه دي بلزاك»، وكتاب «دراسات عن القرن الثامن عشر» نُشِرَ بعد وفاته ١٩١١، وكتاب عن الخطيب الديني «بوسويه»، وكتاب عن «القصة الطبيعية» وعدة مجلدات تحوي مقالات.

نظرية برونتيير في تطور الأدب

عرض «برونتيير» نظريته عن تطور الأدب في المحاضرة الافتتاحية لدروسه التي ألقاها بالسربون، وجمعها في كتابه المسمَّى «تطور الشعر الغنائي في فرنسا أثناء القرن التاسع عشر» فقال:

إن نظرية التطور في الأدب لا ترمي إلى بعث الماضي، وإنما ترمي إلى فهمه واستنباط قانونه، إنها لا تطمح إلى أن تقول كل شيء، بل تكتفي بالضروري، إنها لا تقصُّ بل تفسر. هدفها على وجه التحديد هو أن توضِّح تسلسل مئات العوامل العميقة الخفية التي تزدهر في نتائج متعارضة متداخلة خلال التاريخ، ورد فعل كل تلك العوامل بعضها على بعض، إنها توضِّح كيف تُولد الأنواع الأدبية، وما هي عوامل الزمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها، وكيف تتميز تلك الأنواع وتتباين، ثم كيف تنمو وتتطور كما يتطور الكائن الحي، وكيف تأخذ صورة عضوية بأن تنحي كل ما يضر بها، وعلى العكس تهضم وتتمثل كل ما يخدمها ويغلبها ويُعينها على النمو، ثم كيف تموت، وما هي عوامل الفقر والانحلال التي تصيبها، وكيف يؤدي التطور إلى ميلاد نوع جديد يجمع عناصره من بقايا نوع سابق، هذا هو منهج الدراسة على أساس نظرية التطوُّر، وذلك هو هدفها.

«فبرونتيير» يؤمن بنظرية «لامارك» (التحول)، ونظرية «دارون» (التطور)، وكما فعل «سبنسر» في نقل قوانين التطور من مجال العضويات إلى مجال المعنويات، فَطَبَّقَهَا على الأخلاق والاجتماع وعلم النفس، جاء «برونتيير» فأنفق حياته في تطبيقها على الأدب.

ونستطيع أن نضرب لما فعله «برونتيير» مثلًا بما كتبه عن تطور الوعظ الديني الذي كان يلقيه من منابر الكنائس كبارُ الوعاظ أمثال: «بوسويه»، و«بوردالو» في القرن السابع عشر، وتحوله في القرن التاسع عشر إلى شعر غنائي هو الشعر الرومانتيكي، وذلك على نحو ما يتطوَّر الكائن العضوي إلى كائن آخر.

ولقد بنى «برونتيير» قولَه هذا على ملاحظة من وحدة الموضوعات بين ذلك الوعظ وهذا الشعر مع اختلاف في الصيغ الخارجية، وأحيانًا في أطراف التعارض. وهذه الموضوعات هي عظمة الإنسان وحقارته، تبعًا لما فيه من عناصر إلهية وإنسانية كما يقول الدين المسيحي، وتبعًا لما يبدو من ضآلة شأنه وتعرضه للفناء، إذا قورن بالطبيعة الخارجية، وما فيها من جلال وخلود على نحو ما قال الرومانتيكيون، وبخاصة «ألفريد دي فيني» في قصيدته الخالدة «بيت الراعي»، ثم المشاعر الروحية العديدة، مثل: الشكوى من الحياة، والتبرم بالشقاء، وتحديق البصر في الفَناء الذي يتربَّص بنا، وما إلى ذلك من المشاعر التي وجد الوعظ الديني لها مَعينًا ذاخرًا في «العهد القديم» وبخاصة في «مزامير داود»، و«سفر أيوب»، و«سفر الجامعة».

وإنه وإن تكن وحدة الموضوعات، مع تغيُّر الصيغ في وعظ القرن

السابع عشر والشعر الرومانتيكي في القرن التاسع عشر – حقيقة يمكن التسليم بها، إلا أن ما زعمه «برونتيير» من تحوُّل هذا إلى ذاك فيه تعسُّف بالغ، بل وغفلة عن مصادر الظواهر الأدبية، فالوعظ قد اسْتُقِي من كتب الدين – كما قلنا – وقصد إلى ذلك قصدًا. وأما الشعر الرومانتيكي فقد كان وليد أحداث تاريخية بعينها؛ إذ نراه يظهر في أعقاب الثورة الفرنسية، وانتهاء مجد «نابليون» بتلك الكارثة التي لم تنزل به وحده، بل نزلت بفرنسا كلها، وأحسَّتْ بوقعِها الشبيبة الفرنسية الناهضة ... يتضح كل ذلك في شعرِها المتبرّمِ الحزين.

ومن هذا المثل ونقدنا له نستطيع أن نُدرك معنى المذهب كلِّه، ثم ما يؤخذ عليه من تعسُّف.

وفي الحق أن محاولة إقحام النظريات العلمية على الأدب، أو محاولة إخضاع الأدب لهذه النظريات، لا يمكن أن يُفيد الأدب بشيء جدي، ولعله يُفسده؛ إذ لا بد أن ينتهيَ الأمرُ عندئذٍ بإهمال الكثير من حقائقِه وتفاصيلِه، التي تتعارض مع هذه النظريات العلمية، أو لا تنضوي تحتها، وذلك فضلًا عن الضغط على الحقائق والتفصيلات الأخرى، والتعسف في توجيهها وتفسيرها، واستنباط معانيها ودلالاتها.

هذا هو منهج «برونتيير» في النقد، وقد استخدم في تنفيذه ثقافةً واسعة، وقدرةً فذة على التركيب، وروحًا مقاتلة، ولسانًا خطيبًا.

والعيوب العامَّة التي تؤخذ على هذا الناقد الكبير هي عيوب ملكاته؛ فاتساع الثقافة يدفعها إلى الإقحام حيث لا ينبغي، والتركيب قد لا تتوفر

لعناصره الصلابة اللازمة لسلامة البناء، وروح المقاتلة قد تسوق إلى الإسراف، وسهولة اللفظ قد تقتل المعنى.

(٢-٦) **جيل ليمتر:** «١٨٥٣–١٩١٤»

«جيل ليمتر» زعيم النقد التأثُّري في العصر الحديث، كان شاعرًا وكان كاتب قصص ومسرحيات، كما كان ناقدًا، وقد استخدم في كل ما كتب حساسية مرهفة ورشاقة مرنة، ولم يكن يعنيه في النقد نشرُ المعرفة أو استنباطُ الفكرة، بل مجرد الإفصاح عن المشاعر التي يثيرها في نفسه قراءة ما ينقد، وقد ركَّز منهجه في النقد في عنوان مؤلَّفاته، تأثُّرات مسرحية، وهي مجموعة مقالات جمعها في عشرة مجلدات تُضاف إلى كتبه العديدة في النقد، ومن بينها:

(١) الكوميديا بعد موليير.

(٢) كورني وفن الشعر لأرسطو.

(٣) «المعاصرون» في سبعة أجزاء.

(٤) جان جاك روسو.

(٥) جان راسين.

(٦) فنلون.

(٧) شاتوبريان. ثم عدة أبحاث نظرية في النقد منها: «آراء يجب أن تنشر»، و«أربع خطط»، و«نظريات وتأثرات»، و«خطاب إلى صديقي».

منهجه: وقد عَرَّفَ «ليمتر» في مقال له عن «أناتول فرانس» منشور

في الجزء الثاني من كتابه «المعاصرون» – منهج النقد التأثري فقال: «كيف يمكن أن يصبح النقد الأدبي مذهبًا؟ إن المؤلفات تتقاطر أمام مرآتنا الروحية، ولكنه لما كان القطار مديدًا فإن المرآة تتغير، وعندما يحدث أن يعود نفس المؤلف للمرور أمام المرآة فإنه لا يعكس نفس الصورة.»

«لبعض النفوس من القدرة ومن الثقة ما تستطيع معه أن تصوغ سلسلة طويلة من الأحكام، وأن تستند فيها إلى مبادئ ثابتة لا تتغير، هذه النفوس بطبيعتها أو بإرادتها مرايا أقل تغييرًا من الأخرى أو بعبارة ثانية أقل ابتكارًا، ومن ثَم تنعكس فيها دائمًا نفس المؤلَّفات على نفس النحو، ومع ذلك فإنه من السهل أن نتبين أن المذاهب ليس فيها ما يُمليها على العقول، وهي لا يمكن أن تكون في الحقيقة إلا مفاضلات شخصية متحجرة. إننا نحكم بالجودة على ما نحب، أي أننا نرى حسنًا ما نحب، وهذا كل ما في الأمر – وأنا لا أتحدث هنا عن أولئك الذين يعتقدون أنهم يحبون ما قيل لهم إنه حسن – وذلك مع فارق واحد هو أن البعض يحبون دائمًا نفس الأشياء، ويرون أنها جديرة بالحب من كافة الناس، وأما الآخرون فإن محبتهم أكثر تغيرًا، وهم يوطِّنون النفس على ذلك معترفين بقصورهم.»

«ومع ذلك فالنقد مذهبيًّا كان أم لم يكن، ومهما تكن أهدافه لا يصل قط إلى أن يحدِّد الأثر الذي يخلفه في نفوسنا في وقت ما —— هذا الكتاب أو ذاك وقد دوَّن فيه المؤلف نفسه الأثر الذي تلقاه هو الآخر من العالم الخارجي في وقت ما.»

ولقد عارض «برونتيير» عبارة «جيل ليمتر» السابقة التي يقول فيها:

«إننا نرى حسنًا ما نحب»، بقوله في كتابه «تطور الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر» (جزء ١ ص٢٤، ٢٥): «أما عن معاصرينا الذين سنتحدث عنهم فسوف تَرَوْن أيها السادة أن ذوقي الشخصي لن يكون له أي دخل في أحكامي، بل غالبًا ما يحدث أن أتناول من بين الأحياء أو الموتى، وذلك ما أريد أن أعترف لكم به مرة واحدة وأؤكده؛ حتى لا أضطر إلى تجديد هذا الاعتراف —— يحدث أن أتناول بالثناء المطلق من لا أحبهم، وأن أتناول على العكس من ذلك بالنقد الشديد أولئك الذين أجد عندهم لذَّتي الخاصة.»

من هذه النصوص يتَّضح أن «جيل ليمتر» من كبار المتحمسين للنقد التأثري، وقد برر هذا النقد بحقيقتين كبيرتين:

(أ) حقيقة نفسية إنسانية: وهي تغير مرآة النفس بالسن وبملابسات الحياة الأخرى المختلفة؛ وبهذا التغير لا بد أن تتغير الصورة التي تنعكس في هذه المرآة عن كل مؤلف أدبي، ومن هنا لا يفهم «جيل ليمتر» كيف يمكن بالرغم من ذلك أن نحكم أحكامًا ثابتة على المؤلفات الأدبية، وهو بذلك لا يسلم بالنقد المذهبي، ما دام النقد –كما يقول– ليس إلا التعبير عن الأثر الذي ينطبع في النفس من الكتاب أو الرواية أو المسرحية، كما أن الكتاب أو الرواية أو المسرحية هي ذاتها ليست إلا التعبير عن الأثر الذي ينطبع في نفس المؤلف من الحياة وتجاربه فيها.

(ب) حقيقة موضوعية تاريخية: وهي أن مبادئ النقد المذهبي ذاتها لم تنشأ تاريخيًّا كمبادئ، وإنما كانت في الأصل تأثرات فردية عَبَّرَ عنها بقوله:

«مفاضلات»، ثم عُمِّمَتْ هذه المبادئ، أو كما يقول هو: «تحجَّرتْ وأصبحتْ أصولًا»، وإذًا فالنقد المذهبي نفسه هو في رأي «جيل ليمتر» نقد تأثري.

والحجتان على وجاهتهما الظاهرة لا تخلوان من إسراف يجب إيضاحه؛ حتى لا يصبح النقد فوضى، ويُفْتَح الباب لأنواع من الغرور البشري الذي لا يطاق.

فالحجة الأولى تنكر كل ما هو ثابت في النفس البشرية، ولو صحت لأصبحت تلك النفس رمالًا تذروها الرياح؛ فالإحساسات نفسها إذا لم ترسب أفكارًا تخرج عن مجال الحياة، وتصبح إما جنونًا لا يشارك صاحبها فيها أحد، وإما مجرد انفجارات عاطفية لا يستطيع الغير التسليم بها؛ ولذلك فالإجماع منعقد على أن الذوق الذي يُمكن أن يُصدر أحكامًا يجب أن يكون – فوق تثقيفه الذاتي – قادرًا على أن يدعم هذا الذوق بنظرات العقل، ويؤيِّده إن لم يكن بالمبادئ والنظريات العامة فببديهيات الفكر وأصول الفن واللغة.

والحجة الثانية فيها دور؛ إذ إن الناقد الذاتي نفسه يستطيع أن يعطي لنفسه الحق في أن يجعل من أحكامه مبادئ كما جعل سابقوه. والقول بأن المبادئ أصلها إحساسات ما هو إلا تمييز فاصل بين أشياء لا يمكن الحسم فيها على هذا النحو، فمثل تلك الإحساسات لا بد أن العقل قد خالطها ولو عندما هَمَّ بصياغتها. وربما كانت الحقيقة وسطًا بين الطرفين، فالذي لا شك فيه أن الإحساس هو أول مرحلة في النقد، ولكن جميعَ مراحله لا

يمكن أن تجتمع في الإحساس، فضلًا عن أن هذا الإحساس من الواجب أن يكون مثقفًا مهذبًا بالطبع وبإدمان القراءة، ونعني بالقراءة، قراءة الآداب قبل قراءة النقاد.

(٢-٧) **إميل فاجيه : «١٨٤٧ - ١٩١٦»**

إميل فاجيه كجيل ليمتر وأناتول فرانس من الآخذين بالنقد التأثري، ولكنه أمس قربًا بالتفكير في نقده من السابقين، وقد كان بطبعه أميلَ إلى إمعان النظر منه إلى الانفعال العاطفي الفني؛ ولهذا انصرف اهتمامه بنوع خاص إلى المؤلَّفات التي تحتوي أفكارًا، مكنتنا تحليلاته المختلفة لها من أن نشهد ميلاد المؤلفات في نفوس أصحابها، كما نشهد عمل نفسه الخاص، نفسه الخصبة المطلعة، عندما تحتك بما ينقد.

وقد ترك «إميل فاجيه» تراثًا صخمًا من المؤلفات، منه ما هو في النقد، ومنه ما هو في الفلسفة والأخلاق، ومنه ما هو في السياسة والاجتماع.

ولقد أوضح «فاجيه» مذهبه في النقد في تضاعيف كتاباته المختلفة، ومن بينها فقرة وردت في كتابه المسمى «فن القراءة»، يميز فيها بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي فيقول: «فلنميز بين المؤرِّخ الأدبي والناقد الأدبي بمعنى الكلمة: المؤرخ الأدبي يجب أن يكون موضوعيًا بقدر المستطاع وبكل ما يملك من قوة، ومن الواجب أن يقتصر على الأخبار، وليس له أن يتحدث عن الأثر الذي أحدثه في نفسه هذا المؤلف أو ذاك، وإنما له أن يتحدَّث عن الأثر الذي أحدثه في معاصريه. إن عليه أن يوضِّحَ الروح العامة في عصرٍ ما تبعًا لما يُعرف من تاريخ ذلك العصر، عليه أن يوضِّح

الروحَ الأدبيةَ أو الفنيةَ تبعًا لما يعرفه من تاريخ الأدب وتاريخ الفن، عليه أن يحدِّد المؤثرات التي أثرت في الكاتب. وإنه إن يكن هذا التحديد مستحيلًا، إلَّا أنه مفيد مغرٍ بسبب تلك الاستحالة ذاتها، عليه أن يبحث عن الطريقة التي تكونت بها ملكاتُه معتمدًا على ما يصل إلى معرفته عن المؤلفات التي قرأها، ومستندًا إلى مجموعات رسائله، وإلى ما كتبه عنه معاصروه. عليه أن يبحث عن الملابسات العامة والقومية، والظروف العائلية والشخصية التي كتب فيها الكاتب هذا الكتاب أو ذلك، وأن ينقب عن الأثر الذي أحدثه ذلك الكتاب، فيدلنا على من أعجبوا به، ومن نفروا منه؛ وذلك لأن مثل هذا التنقيب يعتبر هو أيضًا من الوسائل الهامة في تحليل الكاتب. وبالجملة فإن المؤرخ الأدبي ليس له أن يُلم، ولا أن يخبرَنا إلا بالوقائع وبالعلاقات التي تقوم بين هذه الوقائع، ولا يجوز أن يحس القارئ بطريقة حكمه، بل بأنه يحكم، كما لا يجوز أن يحس بأنه يحس ولا بكيفية هذا الإحساس.

وأما النقد فعلى العكس من ذلك يبتدئ حيث ينتهي التاريخ الأدبي، أو على الأصح يقوم على مستوى هندسي مغاير لمستوى التاريخ الأدبي، وما يُطْلَبُ من الناقد هو رأيه في الكاتب أو في الكتاب الذي ينقده، سواء أكان هذا الرأي مكونًا من مبادئ أم من انفعالات. إن ما يُطْلَبُ إليه ليس خريطة للإقليم، بل إحساسات عن السياحة التي قام بها في هذا الإقليم.»

من هذه الفقرة التي يقابل فيها «فاجيه» بين تاريخ الأدب ونقد الأدب يمكن استنتاج مذهبه في النقد؛ فهو يرى أن تاريخ الأدب جزء من التاريخ العام، والمنهج فيهما واحد، من حيث الموضوعية، وتنحية شخصية

المؤرخ، والاكتفاء بجمع المعلومات التي تنير العصر التاريخي والعصر الأدبي الفني، ثم ينحدر من هذا العموم إلى الخصوص؛ فيتناول الكاتب وكيفية تكوين ملكاته بعناصر الثقافة والبيئة، حتى لقد دعا «فاجيه» إلى أن ندخل الأثر الذي أحدثه الكاتب في معاصريه ضمن ذلك التاريخ، وعلى العكس من ذلك النقد الأدبي فهو يبتدئ بالإلمام بالتاريخ الأدبي وما يجمع من معلومات، ولكن على أن يتخذها الناقد سبيلًا للاستفادة عند الحكم على المؤلفين والمؤلفات الأدبية.

«إميل فاجيه» – كما قلنا – يختلف عن النقاد التأثريين أمثال: «ليمتر» و«أناتول فرانس» من حيث إنه لا ينحي مبادئ النقد وأصول الأدب عن أحكامه، بل يجمع بينها وبين التأثُّرات العاطفية.

ومحور اهتمام «إميل فاجيه» قد كان دائمًا أمرين هما:

(١) عملية تحليل وتفسير لطريقة تولد المؤلفات الأدبية في نفوس الكتاب، وهذا بحث أدخل في علم الجمال الأدبي منه في النقد؛ ولا غرابة في ذلك، فقد كان «فاجيه» ذا اتجاه فلسفي، كما كان واسع الثقافة في كافة علوم الفكر وأبحاثه النظرية، وربما كان هذا الجانب من نشاطه أوضح فيما كتب عن تاريخ الأدب، أو عن بعض المؤلفين كـ «فولتير» أكثر من وضوحه في كتبه النقدية البحتة.

(٢) وإلى جوار هذا الاتجاه كان «فاجيه» – كما قلنا – يتخذ من المؤلفات التي ينقدها وسيلة لاستدعاء خواطره الخاصة والتفكير بوحي ما يقرأ، هذا وقد أودع هذه الخواطر في كتبه التي عَنْوَنَهَا بعنوان «أثناء

قراءة ...» وليس من السهل أن نسمي مثل هذه الكتب بكتب نقد؛ لأنها أقرب إلى الخلق والتفكير الأصيل منها إلى الحكم والتقدير على ما قرأ، ومع ذلك فهي مؤلفات عظيمة النفع لمن يتصدى للنقد؛ لأنها تعلم القراءة، وقد أجمل إميل فاجيه نفسه أصول القراءة النظرية في كتابه المشهور المسمَّى «فن القراءة». والقراءة الجيدة هي بالبداهة أول مرحلة للنقد، وجودة القراءة سرها في ثقافة القارئ؛ فبمقدار ثقافته سيعثر عند كبار الكُتَّاب على أضعاف ما يعثر به القارئ الفقير الثقافة؛ لأن كبار الكتاب يوحون عادة أكثر مما يفصحون، ولا يمكن أن يتم نفع القارئ بما يقرأ إلا إذا استطاع تسقط ذلك الوحي أو الإيحاء.

ومن الواجب أن نفطن إلى أنه ليست هناك حدود فاصلة بين ما سماه «إميل فاجيه» بتاريخ الأدب وما سماه بالنقد الأدبي، كما أنه ليست هناك حدود فاصلة بين العقل والإحساس، وإنما هي أمور متداخلة، وكل ما يقصده هؤلاء الكُتَّاب هو تغليب اتجاه على آخر لا الحسم والمباينة، ففي تاريخ الأدب لا يمكن أن ينحي الكاتب شخصيته؛ لأن ذلك متعذر حتى في التاريخ العام، فكيف يكون الأمر في الأدب القائم على الإثارة أو في النقد الأدبي؟ كما أن كل حُكْم لا يستند على معرفة سابقة بالعناصر التاريخية التي هيمنت على حياة المؤلف وعلى تكوين مؤلفاته لا يمكن أن يكون حكمًا مستقيمًا باعتبار أن هذه الوقائع لا بد أن تكيف الحكم.

وإذا فهمنا مذهب «فاجيه» على هذا النحو الدقيق أمكننا أن نطمئن إليه، ومؤلفات «إميل فاجيه» بوجه عام سهلة واضحة بالغة النفع لمن يريد أن يلم بثقافة فلسفية وأدبية، وإن تكن عامة خالية أحيانًا من الغموض

والتفاصيل، إلا أنها تشق للفكر آفاقًا وتغري بقراءة الأصول.

(٢-٨) بعد فاجيه

من البداهة أن «تين» و«سانت بيف» و«برونتيير» و«فاجيه» لم يكونوا النقاد الوحيدين في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وإنما أفردْنَاهم بالحديث لبروز أسمائهم، وكثرة إنتاجهم، ومع ذلك فقد ظهر إلى جوارهم عشراتٌ من النقاد الذين احتفظ وسيحتفظ بهم التاريخ، ولعل «جوستاف لاروميه» Gustav Larroumet «١٨٥٢–١٩٠٣» من أحقهم بالذكر؛ وبخاصة لأنه قد كرس قلمه لنقد المسرح. ولهذا الناقد تعريف شهير للأسلوب يحسن تدبره، قال فيه: «إن الكتابة مهنة، وإنني لأفضل أن تُدْرَجَ في قوائم المهن إلى جوار مهنة الأحذية ومهنة النجارة، بدلًا من أن تفرد وتوضع وضعًا خاصًّا؛ وذلك لأن إفرادها قد يؤدي إلى إنكارها تحت ستار شرف مدعى، ولقد يؤدي هذا الإفراد إلى قتلها كشيءٍ حيٍّ يجب أن يُدرج بين الأحياء، ووضعها على قاعدة في الممشاة العامة خليق بأن يوحي بفكرة التتلمُذ وإعداد الآلات، ويبعد عنها ما يسمُّونه بالمواهب المفاجئة، إنها مهنة قاسية مثبطة.»

«الكتابة مهنة ولكن الأسلوب ليس علمًا، إن الأسلوب شخصي كلون الأعين ونبرة الصوت. من الممكن أن يتعلم المرء مهنة الكتابة، ولكنه لن يتعلم أن يكون له أسلوب. إن من الممكن أن يصبغ الأسلوب كما يصبغ الشعر، ولكنه من الواجب عندئذٍ أن نستأنف نفس العملية في كل صباح، وألَّا يصرفنا عنها صارف، إن تعلُّمَ الأسلوب يبلغ من عدم جدواه أننا ننسى كل يوم ما

نتعلمه عنه، وعندما تضعف قوة الحيوية تضعف جودة ما نكتب، والمران الذي ينمي الملكات الأخرى كثيرًا ما يضعف هذه الموهبة.»

«إن الكتابة على نحو ما كتب «فلوبير» و«بونكور» تعتبر تأكيدًا للحياة؛ وذلك لأنها تمييز لها عما عداها من الحيوات.»

«والأسلوب هو أن نتكلم لهجة خاصة وسط اللغة العامة، لهجة فريدة لا يمكن محاكاتها، ومع ذلك فهي لغة الجميع ولغة فرد واحد.»

(٣) النقد المعاصر

في أوروبا الآن ثلاثة أنواع من النقد والناقدين:

(١) النقد الصحفي (في الصحف والمجلات).

(٢) النقد الجامعي كنقد «لانسون»، و«بدييه»، و«هازار»، و«ستروسكي»، و«مورنيه» من أساتذة الجامعة.

(٣) نقد رجال الأدب (رجال الأدب أنفسهم هم النقاد)، مثل: أناتول فرانس، وبول بورجيه، وأندريه جيد، وجورج دي هامل، وجيل رومان.

(٣-١) نقد الصحف والمجلات

منه ما يتناول في فرنسا المؤلفات الفرنسية، ومنه ما يتناول المؤلفات الأجنبية؛ حتى لَنرى نقادًا يتخصصون لكل أدبٍ من آداب العالم، كما كان يفعل «بنجمان كرمييه» الذي تخصَّص في الأدب الإيطالي، و«أندريه موروا» الذي تخصَّص في الأدب الإنجليزي، وهم ينشرون مقالاتهم إما في الصحف اليومية، وإما في المجلات الأسبوعية والشهرية مثل: «كانديد»

و«ماريان»، و«لافي لترير» (الحياة الأدبية)، ومجلة «العالمين»، ومجلة «الشهر».

وأحيانًا ينشرون تعريفات بالكتب الجديدة في مجلات خاصة بذلك، وهم عادة يجمعون مقالاتهم في مجلدات على نحو ما كان يفعل السابقون مثل «سانت بيف».

(٣-٢) النقد الجامعي

يكتبه أساتذة الجامعة إما في المجلات العلمية، مثل مجلة المحاضرات الخاصة بالسربون، أو يودعونه في مذكرات أو كتب، ومن هؤلاء الأساتذة مَنْ كَوَّنوا مدارس للنقد مثل «بدييه»، وكان أستاذ أدب القرون الوسطى «في الكليج دي فرانس» وتلميذه «جوستاف لانسون»، وتلميذ لانسون «دانيل مورنيه»، وهؤلاء يمتازون بالتحقيق التاريخي ودقة المنهج والروح العلمية.

(٣-٣) نقد رجال الأدب

ولعل هذا النقد هو خير أنواع النقد الحديثة؛ لأن هؤلاء النقاد أنفسهم أدباء وشعراء ومؤلفون، وبفضل نقدهم تتميز المذاهب والاتجاهات.

والمُلاحَظ أن هؤلاء النقاد يجنحون في نقدهم إلى علم الجمال الأدبي، كما فعل «فاليري» في كتبه المُسَمَّاة «متنوعات» وفي كتابه «فن الشعر»، وإن يكن من بينهم أيضًا مَنْ هو شديد الشبه بالنقاد المحترفين كـ «بول بورجيه» الذي كان كاتبًا معتمًا ثقيلًا. وفي نقد كل من هؤلاء تظهر ملكاته

ككاتب؛ إذ يتخذ النقد نفس النغمة ونفس الروح، فـ «أناتول فرانس» الكاتب الساخر هو الناقد الساخر، و«بول بورجيه» المجد المنقب هو الناقد الباحث العارض آراءه على نحو مدرسي، و«أندريه جيد» ذو العقل الخاطف والإشارة السريعة والأسلوب المهشم هو هو كاتبًا وناقدًا.

---

(١) نشر الدكتور عبد الرحمن بدوي هذه الترجمة القديمة، ثم ترجمة جديدة للكتاب، وتعليقات الفارابي وابن رشد وابن سينا وكل ذلك في مجلد واحد نشرته مكتبة النهضة المصرية.

المذاهب الأدبية

في العصور القديمة لم تُعْرَف المذاهب الأدبية، كما لم تعرف في العصور الوسطى، وإنما أخذت تتكون ابتداء من عصر النهضة.

ونقصد بالمذاهب الأدبية من الناحية النظرية المذاهب التي وضع أصولها الشعراء أو الكُتَّاب أو النقاد، وبيَّنُوا الأصول النظرية التي تقوم عليها.

لا شك أنه منذ العصور القديمة قد تباينَت اتجاهات الأدباء تبعًا لتباين طبائعهم الفردية؛ فكان منهم الواقعي والمثالي والمتفائل والمتشائم والأخلاقي والمستهتر، ولكنه لم توجد في تلك العصور مدارس أدبية، كما وُجِدَتْ فيما بعد الكلاسيكية والرومانتيكية والفنية والرمزية والواقعية والطبيعية.

والذي تجب الفطنة إليه عند البحث في نشأة المذاهب الأدبية هو ألَّا نتصور أنه قد قصد إلى خلقها، فوَضَعَ الشعراء أو الكتاب أو النقاد أصولها من العدم، ودعوا إلى اعتناق تلك الأصول؛ وذلك لأن الحقيقة التاريخية هي أن المذاهب الأدبية حالات نفسية عامة وَلَّدَتْها حوادث التاريخ، وملابسات الحياة في العصور المختلفة، وجاء الشعراء والكتاب

والنقاد، فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولًا وقواعد يتكون من مجموعها المذهب، أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكي يتحرروا منها؛ وبذلك خلقوا مذهبًا جديدًا على نحو ما ثار الرومانتيكيون على الكلاسيكية، فتلك الثورة إنما وَلَّدَتْها حالة نفسية لعبت فيها دورًا كبيرًا قبل أحداث الثورة الفرنسية وظهور «نابليون»، ثم هزيمة ذلك القائد العظيم، وما نزل بفرنسا من كوارث على أثر تلك الهزيمة، مما وَلَّدَ في نفوس الشبيبة الناهضة مرارةً وتمردًا وتبرمًا وشكوى من الحياة؛ هي ما تتميز به الرومانتيكية من ناحية المضمون، كما تتميز بالثورة على أصول الكلاسيكية وقواعدها من ناحية الشكل.

(١) الكلاسيكية Classicisme

لفظ مشتق من الكلمة اللاتينية Classis، ومعناها الأصلي أسطول (حربي أو بحري أو وحدة في الأسطول، أو مطلق وحدة)؛ بحيث أصبحت تفيد وحدة من الطلبة يكوِّنون فصلًا، ومن هذا المعنى الأخير أخذت الكلمة Classicisme أي الأدب المدرسي، بمعنى أنه هو الأدب الذي أفلت من طوفان الزمن فبقي حيًّا، وكان من الجودة بحيث أصبح وسيلة التربية في الفصول، فبقراءته تثقف العقول وتهذَّب المشاعر.

ومن هنا تتشعَّب معاني الكلاسيكية، وأخص تلك المعاني اثنان:

(١) عندما يُسْتَعْمل اللفظ كصفة للحكم على مؤلف أدبي، فيقال: إنه كتاب أو رواية كلاسيكية، بمعنى أنه كتاب جيد يجب أن يستخدم في تربية الناشئين.

(٢) المعنى الاصطلاحي للدلالة على نوع بذاته من الأدب ظهر في القرن السابع عشر في فرنسا – بنوع خاص – ولهذا الأدب خصائص ومميزات هي التي نريد أن نجلوها ونتحدث عنها.

يمتاز الأدب الكلاسيكي، أعني أدب القرن السابع عشر بالمميزات الآتية:

(١) أنه يستوحي الآداب اللاتينية واليونانية، ويستمد منها مادته.

(٢) أنه أدب يصدر عن العقل ويحكمه، والعقل أهم صفاته الاعتدال والوضوح.

(٣) العناية بالصياغة وتجويد الأسلوب.

(٤) خضوعه لأصول وقواعد، وقد جمع «بوالو» الناقد الفرنسي تلك الأصول والقواعد في قصيدة تُسَمَّى فن الشعر l'art Poetique كتبها محاكاةً للشاعر اللاتيني «هوراس Horace» في كتابه Ars Poetrica أي فن الشعر أيضًا.

(١-١) استيحاء القديم

لقد بلغ من أهمية هذه الميزة أن لفظ الكلاسيكية نفسه يُسْتَخْدَمُ أيضًا للتعبير عن دراسة الآداب اللاتينية واليونانية Classical studies أو Les etudes Classiques، وسبب اللفظ في المعنيين هو أن كُتَّاب القرن السابع عشر كانوا يطمحون إلى أن يخلقوا أدبًا جديدًا، يشبه الأدب اللاتيني واليوناني في جودته وفي موضوعه على السواء.

وعندما يُطْلَقُ هذا اللفظ للمعارضة مع الرومانتزم يكون المقصود بتلك المعارضة أيضًا المقابلة بين مصدر الإيحاء في الأدبين؛ فالمفهوم أن الأدب الكلاسيكي يستوحي الآداب اليونانية واللاتينية، بينما الرومانتيكية تستوحي الآداب التي كُتِبَتْ باللغات الرومانية[1] أعني آداب القرون الوسطى، وهي الآداب القومية التي نشأت في فرنسا وغيرها.

(١-٢) الأسلوب

والأدب الكلاسيكي إذا قورن بالرومانتيكية من حيث الأسلوب كان المقصود بالمقارنة أن الكلاسيكية تحترم قواعد اللغة وأصولها، كما استقر عليها العرف وقنن لها النحاة.

وأما الرومانتيكية فتميل إلى التجديد، ولو كان ذلك بالخروج على المواضعات اللغوية، وذلك طبعًا مع سلامة القواعد الأساسية التي لا تستقيم لغة بدونها، فالرومانتيكية قد تخرج باللفظ مثلًا عن معناه الاصطلاحي إلى معناه الاشتقاقي أو العكس، وهي قد تكسر بناء الجملة لتوليد تأثير خاص في نفس القارئ، أو إثارة شعور معين، أو تصحيح موسيقى الجملة أو تنويعها.

الكلاسيكية إذن مذهب الاطراد في التعبير بل مذهب الكمال. والاطراد حتى في الكمال مُضْنٍ، وربما كان خيرًا منه في بعض الأحيان نزوات الشيطان (شيطان الشعر أو النثر) أو لمحات العبقرية التي تساير الإحساس وتخرج على ما يشبه العقل.

والكلاسيكية أيضًا بالمقابلة مع الرومانتيكية أدب عقلي يقصد إلى

الحقائق العامة لا إلى حالات النفس الفردية، وتنتج عن ذلك نتيجة كبيرة هي أن معظم الإنتاج الكلاسيكي في الأدب كان مسرحًا، بينما الجانب الأكبر من الأدب الرومانتيكي غنائي؛ وذلك لأن الأدب الغنائي هو الوعاء الذي يسكب فيه الشاعر أحاسيسه الخاصة، بينما هو لا يستطيع ذلك إلا بمقدارٍ وبطريقٍ غير مباشرة في الروايات المسرحية.

ولهذا غلب على الأدب الرومانتيكي الطابع الشخصي؛ حتى أصبح لهذا اللفظ في أفواه الواقعيين اليوم معنى مرذولٌ إلى حد ما؛ هو الإسراف العاطفي والمبالغة في عرض النفس على الغير بدون حياء؛ وذلك لأن النفس التي تنفق كل ما فيها لا تلبث أن تخلو من الأسرار وسحرها، وإذا بها مفلسة.

والأدب الكلاسيكي إذا عورض أيضًا بالرومانتيكية لم يكن أدب أصول في الأسلوب فحسب، بل وأصول أيضًا في التأليف الفني، ويكفي هنا أن نرجع إلى القواعد التي تخضع لها المسرحية الكلاسيكية، ثم نضيف أن الرومانتيكية قد ثارت على هذه القواعد كلها وحطمتها؛ حتى ليمكن القول بأن الرومانتيكية كانت في جوهرها حركة هدم للكلاسيكية.

ولقد صحب نشأة الرومانتيكية تحدٍّ ظاهر، بل ومعارك يدوية ضد الكلاسيكيين وأنصارهم في القرن التاسع عشر، وكتب الأدب تقص في إمتاع معركة «هرناني» الشهيرة، وقد كان على رأس الرومانتيكيين في تلك الليلة الشهيرة بمسرح الأديون بباريس – الكاتب المعروف «تيوفيل جوتييه»، وقد ارتدى صدارًا أحمر، واصطحب معه المتحمِّسين

للرومانتيكية، وبيد كل منهم جمجمة شربوا فيها النبيذ داخل المسرح تحديًا للكلاسيكية، ورمزًا للخروج على كافة القواعد والأصول المرعية، حتى ولو كانت موضوعات اجتماعية.

والأدب الكلاسيكي كما أنه لم يكد يخلف شعرًا غنائيًّا كثيرًا، كذلك لم يترك شعرًا قصصيًّا يُذْكَر؛ إذ كان جله شعرًا مسرحيًّا كما قلنا، وعلى العكس من ذلك الأدب الرومانتيكي، فإنه وإن يكن قد أكثر من الشعر الغنائي، إلا أنه قد طرق كافة فنون الأدب الأخرى، ويكفي أن نذكر من أدب الملاحم «أسطورة القرون» لفيكتور هيجو، فهي قصيدة من آلاف الأبيات، يستعرض فيها حفلًا من أنواع البطولة التي قام بها كبار القواد منذ «شارلمان» إلى «نابليون».

(٢) الرومانتيكية Le Romatisme

إذا كان القرن السابع عشر قد عُرِفَ بالأدب، فإن القرن الثامن عشر قد كان قرن الفلسفة، وإن يكن صدره قد اشتعل بالمعركة الشهيرة التي قامت منذ القرن السابع عشر بين أنصار القديم وأنصار الحديث، فقد كان هناك فريقان كبيران يتعصب أحدهما لآداب الإغريق واللاتين القدامى، وعلى رأسهم الناقد «بوالو»، وكان هناك فريق آخر وعلى رأسه «بيرو» Perrault، يتعصب للمحدثين أمثال «راسين» و«كورني»، ويرى أنهم قد بزوا القدماء، ولكن هذه المعركة لم تلبث أن تلاشت، وغلب التيار الفلسفي على النشاط الروحي بجملته؛ إذ كانت حروب «لويس الرابع عشر» الذي توفي سنة ١٧١٥ قد أنهكت فرنسا، وتركت فيها أنواعًا من

البؤس، الذي خلفه بذخ الملك الكبير ونفقات الحروب الطويلة؛ فاشتغل ذوو القلم بعلاج المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفلسفية، وانصرفوا عن الأدب كفن جميل يُقصد لذاته؛ ولهذا كان معظم كُتَّاب هذا العصر فلاسفة، أمثال: «هولباخ»، و«ديدرو»، و«فولتير»، و«روسو»، و«دالامبير»، و«كوندورسيه» حتى لقد اجتمع منهم جماعة سُمُّوا بجماعة دائرة المعارف. وقد وضعوا دائرة معارف كبيرة يغلب عليها حرية الفكر والتحلُّل من التقاليد ومن الدين؛ فكانت حركتهم في الحقيقة حركةَ هدمٍ وتمهيدٍ للثورة الفرنسية؛ وذلك لأنه وإن تكن البلاد الفرنسية قد وصلت إلى حالة سيئة من البؤس، إلا أن ذلك لم يكن كافيًا ليثير الشعب؛ إذ إن البؤس وحده لا يثير الشعوب وإنما يثيرها الوعي به، وعلى بث هذا الوعي توفر الكُتَّاب.

إلى جانب هذا التيار العقلي العام لم يكن بدٌّ من أن يظهر تيارٌ روحيٌّ يشبع الجانب العاطفي في النفوس، وكان «روسو» يمثِّل هذا التيار، كما مثل «فولتير» تيار العقل، ومن هذه الناحية يُعْتَبَرُ «روسو» جد المذهب الرومانتيكي أو مصدره، وإن يكن هذا الاتجاه لم يصبح مذهبًا إلا عندما وُجِدَ أمران كبيران هما:

(١) الثورة الفرنسية.

(٢) الاتصال بالآداب الألمانية والإنجليزية على أثر الهجرات التي سبَّبَتْها تلك الثورة، فالثورة الفرنسية قد أثارت ضمائر البشر، كما أظهرت الشخصية البشرية وسط الجموع، واعترفت للفرد بحقوقه، ولقد كانت

من القسوة والعنف بحيث تركت آلامًا كما فَرَّجتْ كروبا، وكل هذا من صميم المذهب الرومانتيكي؛ فهو مذهب عاطفي يتغنى بآلام الإنسان وأحيانًا بمسراته، وهو أدب شخصي يهتمُّ بمشاعر الفرد الخاصة ويترنَّم بها، وهو مذهب قليل الاحتفال بمجاراة العقل والخضوع لأحكامه؛ ولهذا يكثر فيه التغني بجمال الطبيعة التي يتعزى بجمالها الناس عن آلام الحياة.

فالطبيعة عند الشاعر الرومانتيكي معبد يأوي إليه ليستجم عندما تقسو الحياة، وإن يكن منهم من رأى في خلودها وفنائنا معنى جارحًا، ولكم تغنَّى أولئك الشعراء بجلال الألم البشري، فقال «ألفريد دي فيني»: «إني أحب الألم البشري»، وقال «ألفريد دي موسيه»: «المرء طفل مُعَلِّمُهُ الألم»، وقال: «لا شيء يسمو بنا إلى العظمة كما يسمو الألم»، ولقد أسرفوا في هذا الاتجاه حتى كاد إحساسهم يقرب من المرض.

ويلحق بذلك تغنيهم بجمال الأطلال.

ثم ذلك الإحساس الغامض الشائع المعروف في تاريخ الآداب بمرض العصر، وهو عبارة عن إحساس بالضيق، ينشأ في النفس من عدم القدرة على التوفيق بين ما نأمل وما نستطيع؛ فالإنسان يأمل عادة أكثر مما تستطيع قدرته، وإنه وإن تكن الحكمة قد تقضي أحيانًا بأن يحاول الإنسان تغيير طبيعته بدلًا من أن يحاول تغيير طبيعة العالم والأشياء، إلا أن هذا الحل عسيرٌ دائمًا على النفوس؛ لما فيها من نزوع إلى التسامي، وعن هذه الحقيقة تنشأ آلام نفسية كثيرة، والتعارض ليس مستقرًّا بين آمال الإنسان

وقدرته فحسب، بل هو مستقر أيضًا بين الفرد ومحيطه، وبخاصة عند الأفراد الذين ابتلاهم الله بشيء من الحساسية، وعن هذا التعارض تنشأ آلام أخرى.

ولما كان الفكر يغذي الألم عندما يتناوله بالتحليل أو الكتابة، فقد استفحل هذا الإحساس عند شعراء هذا العصر؛ حتى أصبح ظاهرة عامة هي «مرض العصر».

ويماشي هذه الأحاسيس نظرة الرومانتيكية للطبيعة، ومن المعلوم أن الإغريق القدماء – الذين نفثوا الحياة في كل شيء – قد ملئوا الطبيعة بالكائنات الخرافية، فقالوا: إن للغابات والأنهار والينابيع والمروج وما إليها آلهةً خالطوها وخالطتهم، وخلعوا عليها مشاعر الإنسان.

ولما كان من الطبيعي أن نلتمس الهدوء فيما يُحيطنا من أشياء لنستجم؛ فقد ثار الرومانتيكيون على هذه النظرة الإغريقية، وفضلوا النظرة المسيحية، وقال في ذلك شاتوبريان – الذي مهد لهذه النظرة في أوائل القرن التاسع عشر أقوى تمهيد – ما معناه: إن المسيحية طردت من الطبيعة ما ملأها به الإغريق من كائنات خرافية، وردت إليها صمتها الأبدي، فأصبحت بحق معبد الله. وهذا شعور طبيعي سبق إليه القرن الثامن عشر «جان جاك روسو» في كتابه عن التربية المُسَمَّى «إميل»، فهو لا يريد أن يبصر تلميذه بحقائق الدين قبل أن يبلغ رشده، وهو لا يلقِّنه هذه الحقائق داخل جدران أربعة، بل يقوده إلى أعلى جبال السافوا؛ حيث يوحي جلال الطبيعة بوجود الله، وهناك يكشف له عن سر الإيمان.

والمذهب الرومانتيكي مذهب وقدة في الإحساس، وكل إحساس قوي يمس طبيعة الإيمان الديني؛ حتى ليحار النقاد أحيانًا عندما يحمى نفس الشعراء أو الكتاب – في التمييز بين التصوف والتهتك، فلا يدرون أيصدر الشعراء عن ضرورات الطبيعة البشرية الحسية سافرة أو متنكرة، أم يصدرون عن إشعاع روحي، وهذه ظاهرة كثيرة الحدوث في الشعر الرومانتيكي حيث العاطفة الجامحة.

والمذهب الرومانتيكي قد سبق إلى الوجود في ألمانيا بنوع خاص، والبلاد الشمالية «السويد والنرويج» بوجه عام؛ وذلك لأن الكلاسيكية التي هي عقل ووضوح، أكثر ملاءمة للشعوب اللاتينية، وأما شعوب الشمال فنفوسهم مليئة بالأسرار الغامضة الغارقة في التصوف. والواقع تاريخيًّا أن «مدام دي ستايل» Made de stale في أثناء نفيها بألمانيا، عندما اضطهدها نابليون الكبير، قد نقلت إلى فرنسا الروح الرومانتيكية والمذهب الرومانتيكي في كتابها المسمى De l’Allemagne أي «عن ألمانيا» شرحت اتجاه الألمان الرومانتيكي في الأدب ونقلت منه شواهد كثيرة. وكذلك فعل «شاتوبريان» إذ نقل عن الإنجليز الذين عاش في بلادهم مدة نفيه – اتجاههم هم أيضًا، والإنجليز شعب جرماني الأصل، فهم شديدو الشبه بالشعب الألماني، ومن المعلوم أن «شاتوبريان» قد ترجم الكثير من الأدب الإنجليزي للفرنسية، وبخاصة الفردوس المفقود «لملتون».

ولقد كان من الطبيعي أن يتأثر هؤلاء المنفيون بروح الشكوى، بل والتشاؤم التي تعم الاتجاه الرومانتيكي، فشاتوبريان مثلًا في أخريات حياته يستعرض ماضيه، فيقول: إنه قد «تثاءب» الحياة؛ ليعبر عن أنه قد عاشها

مملة مشئومة، وفي موضع آخر يقص تاريخ حياته، فيتحدث عن الغرفة التي «أنزل» فيها أهله به الحياة؛ أي نكبوه بها.

هذا هو الاتجاه العام في الأدب الرومانتيكي، وتلك هي المشاعر التي تغذِّيه، ولكنه من البيِّن أن كبار الشعراء لم يقصدوا إلى ذلك عن عمد، فَهَمُّ الشاعر الكبير أولًا هو الإفصاح عن نفسه كيفما كانت تلك النفس، وليس بمعقول أن يحيد كبار الشعراء عن حقائقهم النفسية إلى اتجاه ما ليتصلوا بمذهب أدبي بعينه؛ ولهذا قلنا ونكرر أن المذاهب الأدبية حالاتٌ نفسيةٌ تشيع في عصر من العصور، فيصدر عنها الشعراء والكتاب ولكنها لا تصطنع؛ ولذلك مات جانب كبير من الأدب الرومانتيكي، الذي كتب عن صنعةٍ حتى ليصفه النقاد بأنه «إنشاء»، ومن هذا جانب كبير جدًّا مما كتبه بعضٌ من كبار الشعراء أمثال «بيرون»؛ حيث نجد اللفظ المسرف والإحساس المصطنع.

وخلاصة ما سبق أن الرومانتيكية التي مَهَّدَتْ لها في فرنسا آلامُ الشعب الفرنسي وشكواه من النظم الاجتماعية، التي كانت سائدةً قبل الثورة الكبيرة – قد أصبحت مذهبًا أدبيًّا عامًّا عندما تحققت الحالة النفسية التي توجبه بعد قيام الثورة الفرنسية وظهور نابليون، ثم انهياره وخيبة الآمال التي صاحبت هذا الانهيار في نفوس الشبيبة الناهضة الطامحة؛ فكان مذهب الشكوى، ومرض العصر، والتغنِّي بالأطلال، والاطمئنان إلى سكون الطبيعة، والتعبير عن المشاعر الخاصة، والتوغُّل في الإحساس إلى حد التصوف، وكل هذه مشاعر ولدتها ظروف الحياة ثم غذاها النقل عن البلاد الجرمانية، ألمانية كانت أم إنجليزية، عندما عاد من النفي كُتَّاب كبار أمثال: «شاتوبريان» و«مدام دي ستايل».

(٣) الواقعية Le Realisme

إذا عارضنا الواقعية بالمثالية استطعنا أن نقول: إن المذهب الواقعي قديم جدًّا؛ وذلك لأننا نظن أن من الواضح وجود نوعين متميزين من طبائع الناس، فمنهم المثالي ومنهم الواقعي: فالمثالي رجل لا يحب أن ينغمس في الواقع عن قرب، ويؤثر أن يحلق بالخيال، وأن يتحدث عن أمانيه، ولقد يُخيل إليه فرط حماسته لتلك الأماني أنها حقائق. ومن المعلوم أن رغبات النفس قد تبلغ أحيانًا من القوة بحيث تختلط بالواقع؛ فلا يستطيع صاحبها أن يميز بينها وبين الحياة، وهناك ظواهر نفسية عجيبة، فقد يتصور المرء أمانيه ذكريات، ولقد يختلط الماضي بالمستقبل، ولقد يبلغ النفور ببعض النفوس حدًّا لا تستطيع معه أن ترى ما في الواقع من قبح، فتظن أن باستطاعتها أن تحيله جمالًا إذا مسته بجناح الخيال.

وعلى العكس من ذلك الواقعيون، فهم شديدو الفطنة إلى ما يحيط بهم، حريصون على تسجيله كما هو وتناوله بالنقد والتجريح، وهم أميل إلى التشاؤم والحذر وسوء الظن؛ لأنهم في الغالب يصدرون عن فكرة سيئة عن البشر، بل وعن النظام الكوني.

وأوضح ما يكون هذان الاتجاهان – المثالية والواقعية – في المقارنة بين الأدب الجاد والهزلي، وقد لوحظ دائمًا أن المثالية لا تكاد توجد إلا في الأدب الجاد، وأما الواقعية فهي قوام الأدب الهزلي؛ فالأشعار المعروفة بأشعار الفروسية مثلًا في القرون الوسطى غارقة في المثالية؛ حيث يتغنى الشعراء بجمال المرأة وجمال رعاية الرجل لها، وجمال الخلق المهذب والطبع

الدمث، حتى لقد سُمِّيَت الروح التي يصدر عنها مثل هذا الشعر بروح الفروسية أي شهامة الرجال في موقفهم من النساء بنوع خاص.

وعلى العكس من ذلك الأشعار والقصائد الهزلية التي تسخر من الأخلاق المنحلة أو الصفات المنفرة مثل «رواية الثعلب» في الأدب الفرنسي أثناء القرون الوسطى، فهي تجري على ألسنة الحيوانات، وفيها نقد مر لمعايب البشر؛ وهذا شعر واقعي.

وإذًا فقد سار هذان الاتجاهان دائمًا جنبًا إلى جنب، وباستطاعتنا أن نتتبعهما خلال العصور، ولكننا لما كنا نقصد بالواقعية المذهب الأدبي الذي يُسَمَّى بهذا الاسم فقد وجب أن نقصر القول على ظهوره في القرن التاسع عشر، ففي هذا القرن ظهر ذلك المذهب على أسس نظرية واعية بما تفعل قاصدة إليه، ولم يكن ظهورُه قاصرًا على المسرح أو القصة، بل ولا على الأدب كله، بل كان اتجاهًا عامًّا يشمل الكثير من نواحي النشاط الروحي، فهو يوجد في التصوير والنحت، كما يوجد عند «أوجست كونت» الفيلسوف الفرنسي صاحب مذهب الفلسفة الوضعية posetivisme وهذه ظاهرة طبيعية؛ فالقرن التاسع عشر لم يشهد ظهور الأدب الرومانتيكي فحسب، بل شهد أيضًا نمو الحركة العلمية الخالصة، ونعني بذلك العلوم الرياضية: «حساب، وهندسة، وجبر». وهذه العلوم من شأنها أنها تنمي الواقعية في النفوس، كما أن الحياة الاقتصادية قد ازدهرت في ذلك القرن بفضل اختراع الآلات، والاهتمام بالاقتصاديات ينمي الواقعية في النفوس.

ومن هنا سارت الواقعية خلال هذا القرن بأكمله جنبًا إلى جنب مع الرومانتيكية بل واختصمتا.

وإذا كان «فيكتور هيجو»، و«ألفريد دي موسيه»، و«وألفريد دي فيني» و«لامارتين» قد مثَّلوا الرومانتيكية، فإن «بلزاك»، و«موباسان»، و«هنري بيك» ومن نحا نحوهم قد مثَّلوا الواقعية أقوى تمثيل.

ولما كان الكشف عن أسرار الواقع وحقائقه والتعمُّق في الفهم خليقًا بأن ينتهيَ بالمرء إلى التشاؤم وإساءة الظن بالناس والأشياء؛ فقد كان من الطبيعي أن ينزلق المذهب الواقعي إلى معناه الاصطلاحي الذي يُفْهَم منه الآن، وهذا المعنى هو الاتجاه بالأدب – والمسرح جزء منه – نحو الكشف عن الشرور والآثام الكامنة في النفس البشرية. فعندما يتحدث النقاد عن واقعية «بلزاك» أو «موباسان» إنما يقصدون قسوتَها على البشر وردَّ تصرفاتِهم إلى بواعث لا تشرف، حتى ولو اتخذت مظهرًا براقًا يختلط بالكرم النفسي، ولقد كتب «بلزاك» ما يقرب من مائة وخمسين رواية جمعها في آخر حياته في مجموعات بحسب موضوعاتها، وصوَّر فيها كافة المهن والأوضاع الاجتماعية والطبائع المتباينة، وأطلق عليها اسمًا عامًّا هو «الكوميديا البشرية»، وفيها نجد البخل والخسة والوصولية والخداع والنفاق والوقاحة ... إلخ.

(٤) الطبيعية Le Naturalisme

هذا المذهب الذي يتزعَّمه «إميل زولا» يعتبر تطورًا طبيعيًّا للواقعية، فأصحابه يؤمنون بأن المسيطر على البشرية هو حقائق حياتها العضوية؛ كالغرائز وحاجات البدن المختلفة، وأما الروح فظاهرة ثانوية لا سلطان لها

على البشر، ومن هنا يردون تصرفات الإنسان عمل الغرائز الغامض. ويتصل بهذا المذهب ظهور علم التحليل النفسي pasychanalyse، وقد راجت تلك الأبحاث في ألمانيا والنمسا، ثم امتدت إلى أوربا كلها في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وكذلك في أمريكا، فكتب فيها فرويد وأدلر وينج وغيرُهم ممَّن بحثوا عن مركبات وعقد النفس والأحلام وعمل الغرائز. وصاحَبَ ذلك أيضًا نمو علم النفس التجريبي، وهو الذي يدرس الإنسان في المعامل ككائن عضوي، وكل هذه الدراسات من شأنها أن تساعد على نمو الاتجاه نحو الطبيعية في الأدب.

وقد حدث بعد انتهاء حرب ١٩١٤ ارتدادٌ نحو الروحية وعناية بالجانب النفسي الخاص من الإنسان؛ بحيث لم تعد هناك سيطرة لمذهب الطبيعية أو الفرويدية في العصر الحاضر، وإن كانت قد شغلت المسرح إلى ما بعد تلك الحرب، وكان من أكبر العقول التي ردت هذا التيار عقل «برجسون» الفيلسوف الفرنسي الذي تقوم فلسفته على مذهب الحس الباطني.

(٥) الرمزية Le symbolisme

ليس للرمزية كمذهب أدبي نفسُ المعنى في الشعر الغنائي وفي الأدب المسرحي، ومعناها في الأدب المسرحي – كما سنرى فيما بعد – علاج مشكلة نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية عن طريق التجسيم، سواءٌ أكان هذا التجسيم من ابتكار خيال الكاتب، أم باستخدامه للأساطير على نحو ما نرى في تمثيليات إبسن أو مترلنك.

وأما في الشعر الغنائي فقد ظهرت الرمزية في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الوقت الذي ظهر فيه مذهب «البرناسيين» ومذهب «الفن للفن»، وكان ظهور هذه المذاهب الثلاثة كرد فعل للرومانتيكية التي أسرفت في استخدام الأدب، وبخاصة الشعر كوسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية والعواطف الخاصة.

وكان رائد الرمزية الشاعر الُمقِل الرائع «استيفان مالرميه»، وتبعه في ذلك تلميذه الكبير «بول فاليري»، والرمزية عندهما ترمي إلى الإيحاء بدلًا من الإفصاح، والتلميح بدلًا من العرض، وسبيلها الأول إلى ذلك هو الموسيقى، التي تنبعث من جرس الأصوات وانسجاماتها وموسيقى التراكيب، مع فطنة دقيقة إلى وقع العناصر الموسيقية المختلفة وارتباطها بالمعاني المتباينة. ولما كانت هذه الوسائل لا تبلغ حد الإفصاح المباشر، وكان أصحاب هذا المذهب لا يحرصون هم أنفسهم على هذا الإفصاح، فإن شعرهم يكتنفه غموض كثيف وإن كانت معانيه وإيحاءاته بالغة العمق، وكانت نغماته دقيقة الفن محكمة البناء.

وإن يكن من المستحيل ترجمة مثل هذا الشعر الذي يعتمد – كما قلنا – على موسيقى اللغة، إلَّا أننا مع ذلك ننقل إحدى قصائد مالارميه كأنموذج للشعر الرمزي الجيد، ولتكن قصيدة «البعث»:

لقد طرد الربيع الشاحب في حزن

الشتاء، فصل الفن الهادي، الشتاء الضاحي

وفي جسمي الذي يسيطر عليه الدم القاتم

يتمطى العجز في تثاؤب طويل

إن شفقًا أبيض يبرد تحت جمجمتي

التي تعصبها حلقة من حديد، وكأنها قبر قديم

وأهيم حزينًا خلف حلم غامض جميل

خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لا نهاية له

ثم أَخِرُّ منهوك العصب بعطر الأشجار

وأحفر برأسي قبرًا لحلمي

وأعض الأرض الساخنة التي تنبت النرجس

ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ حيث ترفرف العصافير كالزهر في ضوء الشمس.

فالشاعر لا يفصح في هذه القصيدة عن إحساساته الخاصة بطريق مباشر؛ حتى ليلوح أنه يعكس الأوضاع، ويقلب المواضعات، ومع ذلك ينجح نجاحًا رائعًا في خلق ذلك الجو النفسي، الذي يشيع في نفسه ويود أن ينقله لنا، جو الملل المتجانس مع جو الشتاء؛ حتى ليلوح له ذلك الشتاء ضاحيًا بينما يتمطى العجز بجسمه ويحفر برأسه قبرًا لأحلامه، ويعض الأرض الساخنة التي تنبت النرجس، وبالرغم من كل ذلك لا يفقد الشاعر أمله، فزرقة السماء تعود إلى الابتسام، والعصافير ترفرف في ضوء الشمس، ولعله الربيع الناهض، ولعلها القدرة تثب مكان العجز المتمطي.

(٦) الفنية L'art Pour L'art

ظهرت الفنية – كما أوضحنا في الفصل السابق – هي الأخرى كرد فعل للرومانتيكية، وكان رائدها الشاعر الوصاف «تيوفيل جوتييه»، صاحب الديوان الشهير المعروف باسم «مينات وزهريات» Emaux et cameux وهو – كما يستفاد من عنوانه – مجموعة من قصائد الوصف.

لقد قال أنصار هذا المذهب بأن الشعر فن جميل؛ ولذلك يجب أن يكون غاية في ذاته، فلا يُسْتَخْدَمُ كوسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة، بل يعمل لخلق صور وأخيلة وإحساسات جميلة في ذاتها، وهذا هو ما يقصدون إليه من عبارة الفن للفن، وكان من الطبيعي أن يكون الوصف هو المجال الذي يتحقق فيه المذهب.

وعلى ضوء هذه النشأة التاريخية نستطيع أن نتبين إلى أي حد يخطئ من يظنون أن «الفن للفن» معناه الخروج على قواعد الأخلاق والآداب الاجتماعية، فهذا المذهب الذي يسعى إلى تغذية حاسة الجمال في الإنسان لا ندري كيف يمكن أن يقصد إلى تمزيق الأخلاق، مع أن الأخلاق كثيرًا ما تخدم الجمال، ومن البيِّن أن المرأة في ثوب منسجم أجمل منها عارية، والأدب المكشوف يغلب أن ينفر منه النفس؛ لأن الحياء جمال والتبذل قبح.

وإذا كان هناك مَنْ لا يخلو نقدهم لمذهب «الفن للفن» من وجاهة، فهم الاشتراكيون الذين يريدون أن يتخذوا الأدب سلاحًا للكفاح وتحريك الجماهير؛ لكي تتلخص من أمراضها الاجتماعية وبخاصة مرض الفقر؛ فهم

لا يطيقون أن يلزم الشعراء أبراجهم العاجية ليصفوا الورد والرياحين، ولكنهم في ذلك مسرفون؛ لأنه من الواجب أن يُحْتَرَمَ كل نشاط للروح البشرية. وحاسة الجمال عند الفرد في حاجة إلى التغذية، كما أن إرهاف الحس وتهذيب الذوق كفيلان بأن يرفعا من مستوى البشر، وأن يُوقظا الإحساس بحقوق الفرد وواجباته، وليس من المعقول أن يُسْجَنَ الأدب، والشعر بنوع خاص – في منطقة الكفاح، وأن يتخلى عن كافة وظائفه الأخرى.

و«الفن للفن» يلعب في الحياة النفسية دورًا هامًّا؛ إذ يفتح القلوب والعقول لجمال الطبيعة فيزداد اطمئنان الفرد إليه وسكونه إلى رحابها، وهو بمثابة واحات نلقاها في وعثاء الحياة على طول شوطها المضني. ومن البَيّن أن من وظائف الأدب أن يسلبنا – ولو إلى حين – جانبًا من همومنا، ويعزينا عن قسط من آلامنا، والفن للفن لا يؤدي هذه الوظيفة فحسب، بل ويؤديها مع تغذية حاسة الجمال التي تنهض في حياتنا بدور أبعد أثرًا مما توهم الملاحظة السطحية.

---

(١) الفرنسية والإيطالية والبرتغالية والأسبانية ولغة رومانيا، والبروفنسال – جنوب شرقي فرنسا – والرومانش romanche في سويسرا، وهذه اللغات الرومانية أي الصادرة عن لغة روما القديمة وهي اللغة اللاتينية.

في النقد المسرحي

(١) أنواع المسرحيات

منذ القِدَم ظهرت التراجيديا إلى جوار الكوميديا، فعند اليونان كان النوعان يُحْتَفَلُ بهما لمناسبة الأعياد التي تقام للإله «ديونيسوس»، وإن مَثَّلَ كل منهما حدثًا أو معنى مختلفًا في حياة ذلك الإله، ومن هنا تميز النوعان: تراجيديا: مأساة حزينة، وكوميديا: مهزلة ضاحكة.

ولقد جرى الناس على النظر إلى خاتمة كل منهما؛ ليحكموا بأن المسرحية تراجيديا أو كوميديا، ولكن هذا المقياس ليس صحيحًا على إطلاقه، فمن التراجيديا ما ينتهي بسلام كرواية «الخيرات» لأيسكيلوس؛ إذ تنقلب آلهة الانتقام التي ترمز لوخز الضمير إلى آلهة رحمة خيّرة تعفو عن الذنب، وتتقبَّل التوبة في معبدها الذي أُقِيمَ على ساق الأكروبول. وإذن فهذا المقياس لا يكفي، ولربما كان أصح منه ما ذكره «أرسطو» من أن التراجيديا تمتاز بنبلها، نبلًا في الأسلوب الشعري، ونبلًا في الشخصيات التي يصورها الشاعر، فأسلوبها لا ابتذال فيه، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث الدارجة، أسلوب أدبي مصنوع: مفرداته منتقاة، وتراكيبه محكمة، وصوره بعيدة المنال، وشخصياته آلهة أو أمراء أو أبطال. وعلى العكس من ذلك الكوميديا، فأسلوبها دارج في غير الأجزاء الغنائية التي يغنيها الكورس، وهي مليئة بالألفاظ الشعبية، بل ألفاظ الشوارع والطرقات

والأسواق، والكثير منها مسف يجرح الحياء، وشخصياتها من أفراد الشعب العاديين فلا آلهة ولا أمراء ولا أبطال بل بائعو الخضر وأشباههم.

وإذا كان «يوربيدس» قد نمَّى العنصر الإنساني في تراجيدياته، وَأَنْزَلَنَا من قمم الآلهة إلى مستوى البشر؛ فَصَوَّرَ العاديين من الناس — إلا أن البون ظل شاسعًا بين طريقة تصويره ولغة حواره واختياره لشخصياته، وبين ما فعله «أرستوفان» في الكوميديا.

وإذا كانت التراجيديا لم تتميز إلا بقدر تميز طبائع مؤلفيها؛ ولذلك لم تتطور إلى أنواع، فإن الكوميديا على عكسها قد تطورت عند اليونان أنفسهم إلى أنواع ثلاثة:

(١) الكوميديا القديمة: ويمثلها «أرستوفان».

(٢) الكوميديا المتوسطة: ويمثلها «فيلامون».

(٣) الكوميديا الحديثة: ويمثلها «ميناندر».

فأما القديمة فكانت كلها نقدًا اجتماعيًّا لاذعًا، وكانت روحها محافظة على التقاليد، ومهاجمة للروح الفلسفية النامية، التي أخذت عندئذٍ تعمل في تلك التقاليد فتقوضها، وهذه الروح أوضح ما تكون في كوميديا «السحب»، حيث يهاجم «أرستوفان» «سقراط» أعنف الهجوم، وقد جعله زعيمًا للسوفسطائية مع أن «سقراط» – في نظر التاريخ الصحيح – كان من أعدائها، ولقد ساهمت هذه الكوميديا في مأساة «سقراط» إذ هيأت الأذهان لقبول الحكم عليه بالإعدام.

وأما الكوميديا المتوسطة أو الاجتماعية فهي تصور حالات اجتماعية

من تلك التي تلابس الأفراد، تصور مصارعًا أو بائعًا أو مدرسًا، وتظهر الصفات التي تولدها المهن المختلفة والحالات الاجتماعية المتباينة، ولكنها لا تنقد ولا تدعو إلى اتجاه تفكيري أو أخلاقي بذاته.

وأما الكوميديا الحديثة: فهي كوميديا النماذج البشرية، وهي – لا ريب – المثل الذي احتذاه موليير أكبر كُتَّاب الكوميديا؛ فمعظم كوميدياته من النوع الذي يسمى «كوميديا النماذج البشرية» Comedie de Caractere. ولا نستطيع أن نقول: إن اليونان قد وصلوا في هذا النوع إلى حد الكمال الذي وصل إليه هذا الكاتب، فهذا ميدان من الميادين القليلة التي استطاع المحدثون أن يبزوا اليونان فيها.

وكوميديا النماذج عند «موليير» تمثل ألوانًا من الناس؛ فهناك البخيل في شخصية «هرباجون Harpagon» وفي «ترتيف Tartuffe»، ورجل الدين الذي يتخذ الدين مطية لتحقيق أهوائه، وشخصية المتزمت «السست Alceste» في رواية «عدو البشر Misonthrope» والمستهتر في «دون جوان»، والزوج الغيور غيرة مضحكة في شخص «أرنولف Arnolf» في رواية «مدرسة النساء»، والمتفيهقة المضحكة في رواية «المتحذلقات»، والمرأة المتكلفة المصنوعة في شخصية «سيليمين Cilimene» في رواية «عدو البشر» أيضًا.

(١-١) طبيعة المسرحية اليونانية

نلاحظ أن المسرحية اليونانية تختلف اختلافًا كبيرًا عن المسرحية الحديثة؛ بحيث لم يعد لها شبيه على الإطلاق في الأدب الحديث، فلا هي

تقتصر على الحوار والحوادث والحركة المسرحية كما يقتصر التمثيل الحديث، ولا هي تقتصر على الغناء والموسيقى كما تقتصر الأوبرا والأوبريت الحديثة، وإنما هي مزيج من التمثيل والأوبرا؛ إذ تجتمع فيها أربعة فنون: الغناء، والرقص، والموسيقى، والحوار.

ومن الواجب أن نلاحظ فارقًا كبيرًا بين الأجزاء الغنائية في المسرحية اليونانية والغناء في الأوبرا والأوبريت الحديثة: ففي الأوبرا والأوبريت الحديثة تطغى الموسيقى والغناء على الشعر؛ بحيث لا يأبه أحد - بنوع خاص - لهذا الشعر، ولا يحرص على فهمه أو متابعته، وإنما ينصت الناس للموسيقى ولصوت المغني. ولا أدل على ذلك من أن كبار المؤلفات الأدبية أعيد تأليفها للموسيقى على نحو مبسط هزيل كما فعلوا في رواية «فاوست» مثلًا؛ إذ وضع كتيب صغير أخذت مادته من مسرحية مارلو الشهيرة، ولم يُقْصَدْ في تأليف هذا الكتيب إلا مصاحبة موسيقى «جونو»؛ فالموسيقى هي المقصودة بالذات، أما الحوار فشيء ثانوي ولا قيمة له غير إعطاء مادة للصوت؛ وهكذا في غيرها مثل «آلام فرتر» حيث نجد أن المعبر الحقيقي عن جو الرواية النفسي، ومغزاها الإنساني هو الموسيقى لا الحوار.

وأما اليونان فقد كانوا شعبًا يحب جمال القول وجمال الشعر ولا يؤثرون عليهما شيئًا؛ ولهذا كانت الأهمية الأولى في المسرحيات اليونانية للشعر والحوار، أما الموسيقى فلم تعد المصاحبة الحيية بحيث لا تطغى على الحوار، والمشاهدون يحرصون على متابعة الحوار، بل ومتابعة الغناء نفسه في ألفاظه ومعانيه، ولم تكن موسيقاهم في غنى وتعقيد الموسيقى الحديثة؛ فهم

لم يعرفوا التوزيع Harmonie ولم تكن آلاتهم متعددة بحيث تطغى على الكلام والشعر.

وإذن فالمسرحية اليونانية نوع قائم بذاته.

(١-٢) طبيعة المسرحية اللاتينية

وعند اللاتين لم يحدث جديد فيما عدا البانتوميم Pantomim «التمثيل الصامت» فقد أخذوا التراجيديا والكوميديا عن الإغريق، والتراجيديا لم تزدهر عندهم، بحيث لا يعدو كل ما وصلنا منها كاملًا بعض روايات لـ «سينكا Seneque» يغلب عليها التفكير الفلسفي، وعلى العكس من ذلك الكوميديا فهي فن قد أكثروا منه، وإن يكن - لسوء الحظ - لم يصلنا من «تيرانس Terence» غير ست كوميديات، فقد وصلنا من «بلوت Plaute» إحدى وعشرون كوميديا.

وعلى هذا النحو نستطيع أن نجمل أنواع الأدب المسرحي في العصور القديمة كلها في:

(١) التراجيديا ذات الخصائص الذي ذكرناها.

(٢) ثلاثة أنواع من الكوميديا:

(أ) كوميديا نقد.

(ب) كوميديا اجتماعية.

(ج) كوميديا الشخصيات.

وبسقوط روما سنة ٤٥٦م اندثر العالم القديم بثقافته، وابتدأت القرون الوسطى من سقوط روما إلى فتح القسطنطينية سنة ١٤٥٣م.

(١-٣) المسرحية في القرون الوسطى

في خلال تلك المدة لم تعرف غير اللغة اللاتينية، أما اليونانية فقد اختفت تقريبًا، واختفت الثقافة اليونانية كلها ما عدا الفلسفة، وبخاصة «أرسطو» الذي استغله الشرق والغرب لخدمة الدين وتأييده بحجج عقلية، وبموت اللغة الإغريقية وتقهقر الثقافة الأدبية القديمة وظهور المسيحية التي تخطف في روحها عن الأدب القديم القائم على الوثنية اندثرت أنواع المسرحيات القديمة، ونشأت أنواع جديدة من المسرحيات قائمة على موضوعات دينية، وهي: Passion, Masque Interlude farces Moralite Myracle Mysteres، والـ Passion ومعناها هنا «مأساة» تتناول حياة المسيح وآلامه وصلبه، والـ Mystere تعالج أحد ما يسمى بأسرار الكنيسة وهي التعميد Papteme، والتناول Confirmation والتثبيت Communion، والزواج mariage، والاعتراف Conession، الرهبنة sacre، والمسحة الأخيرة L'extreme Onction، واسمها جميعًا L'extremeonctiom أي «الأسرار السبعة».

والـ miracle «المعجزة» أقدم الأنواع، وكانت تدور حول حياة القديسين، وما يتصل بهذه الشخصيات من المعجزات والكرامات، وقد ظلت حتى القرن الخامس عشر عندما ظهرت جماعات دينية تنتقل من مكان إلى مكان، ومن كنيسة إلى أخرى في عربات؛ لتمثيل تلك الروايات، ولم تلبث روح الاستهتار الديني الذي صاحبت عصر النهضة أن امتدت إلى هذه المسرحيات فمالت إلى الهزل، وأصبحوا يسخرون من معجزات القديسين وظهرت الـ Farce.

والـ Farce: نوع شعبي مثل روايات «الكسار»، وهو إضحاك ليس فيه نقد اجتماعي.

والـ Morality: أخلاقية تمثيلية تنتهي بحكمة أخلاقية، أو تسخر من رذيلة وهذا هو اتجاهها الغالب.

وأما الـ Masque «القناع»، و interlude «الفاصل» فهذان هما أصل الأوبرا كوميك، وهي أوبرا غنائية قوامها الغناء والرقص والموسيقى، وقد نشأت الـ Masque وذاعت في إنجلترا، وبخاصة في البلاط الملكي وفي بيوت اللوردات، وكان يقصد منها إلى الطرب والتسلية، واشتهر من مؤلفيها بن جونسون Ben Johnson فله ماسك شهير باسم «حلم الليلة الثانية عشرة»، وهو عبارة عن عرض لتابلوهات أحلام ومناظر خلابة، والأنترلود interlude من الماسك Masque ولكنه أقصر منه؛ إذ يتألف من منظر واحد، وكان يمثل في الولائم.

(١-٤) عصر النهضة

وفي عصر النهضة حدث ارتداد إلى الآداب القديمة وبعث له، وابتدأ هذا العصر بسقوط القسطنطينية على يد الأتراك وتحويلها إلى بلاد إسلامية، فهاجر العلماء المسيحيون إلى إيطاليا في أول الأمر ومعهم المخطوطات القديمة واستقروا بمدنها، وهناك أخذوا ينشرون هذه المخطوطات، ولم يقف مجهودهم على الفلسفة، بل امتد إلى الأدب والتاريخ، فنشرت نصوص: «هوميروس»، و«سوفوكل»، و«أوربيديس»، و«هيرودوت» وغيرهم؛ وكذلك عرفوا المسرحيات الإغريقية القديمة

وفضلوها على أنواع المسرحيات التي كانت معروفة في القرون الوسطى، والتي أخذت تندثر بابتداء عصر النهضة.

وفي القرن السادس عشر ظهرت أولى المحاولات لتأليف التراجيديا والكوميديا محاكاة للإغريق؛ ولذا كانت التراجيديا في عصر النهضة لا تخلو من أجزاء غنائية في أول الأمر، ولعل من أقدم الأمثلة لذلك رواية «اليهود» Les Juifs لمؤلفها Gronier الفرنسي سنة ١٥٦٠م، ولكنهم لم يستمروا في هذا السبيل؛ إذ تركوا الغناء وأصبحت التراجيديا حوارًا وتمثيلًا فحسب دون الاستعانة بجوقة.

وبسقوط الأجزاء الغنائية من التسعة أجزاء التي كانت تتركب منها التراجيديا اليونانية القديمة أصبحت التراجيديا الكلاسيكية – أي تراجيديا القرن السابع عشر – مكونة من خمسة فصول: كرواية «السيد» لـ «كورني»، و«أندروماك» لـ «راسين»، و«فيدر» له أيضًا، وكانت تكتب شعرًا.

ولقد اتخذوا من الأساطير الإغريقية مادة وموضوعًا لكثير من رواياتهم كأسطورة «أندروماك Andromaque»، و«فيدر Phèdre»، و«بيرنيس Berenice»، و«إيفجينيا Iphigeni»، وكانوا أميل إلى محاكاة «يوربيديس» من حيث تقديره للمشاعر الإنسانية وتحليله لعاطفة الحب في أكثر من رواية، وإن يكن ثمة فرق كبير بين شعراء القرن السابع عشر وشعراء الإغريق القدماء، وهو تغليب الجانب الإنساني على الجانب الإلهي، فدوافع الشخصيات هي الدوافع البشرية من عواطف وشهوات لا إرادة الآلهة فحسب، كما هو

الحال في كثير من الأحيان عند شعراء اليونان القدماء؛ ولذلك يُسَمَّى هذا الأدب بالإنسانيات.

ولقد صاحب نشوء هذا الأدب دراسة الأصول النظرية للأدب والمسرح، فهو لم ينشأ نشأة طبيعية كما نشأ الأدب الإغريقي القديم بل قصد إلى خلقه.

ومن هنا تحكمت فيه الأصول النظرية، وتلك الأصول بدورها أخذوها عن «أرسطو»، فقالوا بالوحدات الثلاث: وحدة الزمان والمكان والموضوع، كما قالوا بفصل الأنواع separation des genres أي أنه لا يجوز أن يتخلل التراجيديا مناظر مضحكة، كما لا يجوز أن يتخلل الكوميديا مناظر محزنة، بحيث يفصل بين النوعين فصلًا تامًّا، كما ميزوا بين جو التراجيديا وجو الكوميديا؛ فالتراجيديا تمتاز بالجلال Noblesse حتى إن شخصياتها لا يمكن أن تكون من أفراد الشعب، بل لا بد أن يكونوا ملوكًا أو أمراء، وأما الشعب فمجاله الكوميديا. كما قالوا بأن التراجيديا الكلاسيكية يحسن أن تأخذ موضوعاتها من التاريخ، حتى إنهم كانوا ينتقدون المؤلفين الذين تناولوا موضوعًا عصريًّا، ومن هنا احتاج «راسين» إلى أن يبرر اختياره لموضوع «باجازيه» Bajazet التي تدور حوادثها بإستنبول بتركيا المعاصرة له.

وقد دافع كورني نفسه عن ضرورة اتخاذ موضوعات التراجيديا من التاريخ، فقال: «إن الحوادث الروائية حتى التي تُعتبر في نظر العقل المجرد خارقة – لا يلبث أن يألَفَها العقل ويستسيغها عندما تُقدَّم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل»، ولقد ضرب لذلك الأمثال بقتل «ميديه Medee»

لأطفالها، و«كليمنسترا» لزوجها «أجا ممنون»، وأمثال ذلك مما يبدو غريبًا على الطبيعة البشرية. وعلى هذا النحو يتحقق الشرط الأساسي الذي اتخذوه أساسًا للمسرح الكلاسيكي وهو مشاكل الحياة، أو مشابهة الواقع.

وأصدق مسرح تنطبق عليه قواعد الكلاسيكية هو مسرح «راسين» وذلك لبساطة وقائعه؛ مما يسهل معه انطباق الوحدات الثلاث، وقاعدة فصل الأنواع ومشاكلة الواقع.

وعلى العكس من ذلك مسرحيات «كورني» فهي – لتعقُّد حوادثها وكثرتها – لم يستطع المؤلف بسهولة أن يُخضعَها للقواعد الكلاسيكية؛ حتى لقد هوجم من النقاد مهاجمة قوية عند تأليفه لرواية «السيد Lecid»، حتى عرضوا الأمر على الأكاديمية الفرنسية لتفصل في الخصومة، وتقول هل خرج كورني على القواعد الكلاسيكية أم احترمها؟ وألَّف المجمع اللغوي لجنةً برياسة «شابلان» الذي كتب – كما تقدَّم – تقريرًا أثبت فيه خروج كورني على قواعد أرسطو.

في أثناء القرن الثامن عشر ظهرت أنواع جديدة من المسرحيات أهمها نوعان هما:

- الدراما البرجوازية Le Drame bowgeois.
- الدراما الدامعة Le Drame Lamoyant.

فالدراما البرجوازية: دراما نشأت خروجًا على القاعدة الكلاسيكية التي تحتم أن تكون شخصيات الرواية من الملوك والأمراء، فشخصياتها من الطبقة الوسطى، أو من عامة الشعب كما يدل على ذلك اسمها.

والدراما الدامعة: دراما شعرية نشأت خروجًا على القاعدة الكلاسيكية الأخرى التي تقوم بفصل الأنواع، ولكنه لا يُستفاد من ذلك أن الدراما الدامعة تجمع بين التراجيديا والكوميديا، وإنما تقوم على الفكرة الآتية: وهي أن الحياة في أغلب أمرها لا هي مهزلة نقهقه لها، ولا هي مأساة ننتحب من أجلها، وإنما هي شيء رمادي، وسط بين الطرفين في أغلب حالات النفس، وإذا كان المسرح يسعى إلى مشاكلة الحياة وتمثيل تلك الحياة؛ فإنه يكون أقرب إلى الواقع إذا بنى مسرحياته على الحوادث العادية التي قد ندمع لها كما قد نبتسم، ولكننا في الحالتين لا نعدو حد التأثر الخفيف فلا نقهقه ولا ننتحب.

(١-٥) الدراما الرومانتيكية

من الواجب أن يُذْكر دائمًا أن المسرح الرومانتيكي قد تأثر بـ «شكسبير» أعظم التأثر، ولقد ترجم «فيكتور هيجو» إلى الفرنسية مسرحياته وأعجب بها ودعا إليها؛ فانتشرت بين الكُتَّاب والمفكرين، وكان القرن التاسع عشر في الحقيقة هو القرن الذي اعترفت فيه البشرية بعبقرية هذا الرجل، وأما قبل ذلك – سواء أثناء حياته أو بعد مماته – فلم يكن أحد يفطن إلى أنه في الصدر بين الشعراء، فلقد ظل شكسبير مغمورًا قرنين كاملين، وفي إنجلترا نفسها يؤثرون عليه شعراء مثل: «بن جونسون»، و«مارلو».

ومسرح شكسبير لا يخضع لقاعدة ولا يتقيد بعقل، فهو مليء بالخوارق والشواذ والخروج عن المألوف، وحتى الحقائق الإنسانية قد صوَّرها

دائمًا أكبر من الطبيعة، فمسرحياته على النقيض من المسرحيات الكلاسيكية.

وأخص ما يميز الرومانتيكية هو الثورة على الأوضاع الكلاسيكية؛ فالمسرح الرومانتيكي لا يعترف بالوحدات الثلاث، ولا يسلم بفصل الأنواع، كما أن رواياته لا تقتصر في العادة على أزمة نفسية حادة، كما يحدث في الرواية الكلاسيكية، بل كثيرًا ما تتناول حياة بطل الرواية في مراحلها المتتابعة.

والمسرح الرومانتيكي لا يعرف القصد والاعتدال اللذين تخضع لهما المسرحية الكلاسيكية، فهو مليء بالعنف والإسراف والأشلاء والدماء.

ولقد عرض «فكتور هيجو» نظرية هذا المسرح في مقدمة روايته المسماة «كromويل»، وفيها يهاجم المسرح الكلاسيكي، ويدعو للمذهب الجديد وهو المذهب الرومانتيكي؛ فيرى أن الوحدات لا تستند إلى منطق سليم ما عدا وحدة الموضوع، وحتى هذه لا يريد أن يقف بها عند وحدة الوقائع، بل يريدها أن تكون «وحدة الأثر العام»، الذي تُحدِثه الرواية في النفس، وهو يرى أنه إذا كان المقصود من وحدة الزمان جعل المسرحية مشاكلة للحياة، وكأنها قطعة منها فقد كان الأجدر ألا تحدد بأربع وعشرين ساعة، بل ساعتين اثنتين وهما الزمن الذي يستغرقه تمثيل المسرحية.

وأما عن مبدأ فصل الأنواع فقد رأى هيجو فيه خروجًا على ممكنات الحياة، التي كثيرًا ما تنقلب بين الجد والهزل، وتنقلب معها مشاعر الناس، وإذا كان هذا صحيحًا في الحياة، فَلِمَ لا يحاكيه المسرح، ولِمَ يلزم أن يطرد

في كل مسرحية لون واحد إن قاتمًا وإن مشرقًا، إن عابسًا وإن ضاحكًا؟ وفي مسرحيات «شكسبير» تظهر الشخصية المضحكة Clown في أشدها قسوة.

والمسرح الرومانتيكي أميل إلى الشعر الغنائي منه إلى التحليل النفسي، وهو في هذا أيضًا يُغاير المسرح الكلاسيكي، كما أن نغمة أسلوبه تغلب عليها النزعة الخطابية، وهو أخيرًا يعتمد على الإثارة العاطفية أكثر من اعتماده على ضوء العقل الكاشف لحقائق النفس.

(١-٦) **الكوميديا والمثل الرومانتيكي** Proverbe

وتتميَّز الكوميديا الرومانتيكية بنفس الخصائص التي نشاهدها في الدراما الرومانتيكية؛ من حيث الاتجاه نحو الغناء والنغمة الخطابية وعدم التقيد بالأصول.

وإلى جانب الكوميديا نشأ نوع جديد من المسرحيات هو المعروف بالمثل Proverb، وقد تميز به «ألفريد دي موسيه»؛ فكتب عدة أمثال مثل «لا يُلهى بالحب» on ne badine pas avec l'amour.

«ولا يمكن أن يكون الباب إلا مفتوحًا أو مغلقًا» IL faut qu'une porte soit ouverte ou fermée.

والمثل عبارة عن كوميديا صغيرة من فصل أو فصلين، وهو ينتهي عادة بخاتمة سعيدة، وتجري وقائعه تأييدًا للحكمة التي يتضمنها.

(١-٧) **الدراما الواقعية** Le drame realiste

ظهر في القرن التاسع عشر إلى جوار الدراما الرومانتيكية التيار الواقعي، وكان ظهوره نتيجة لتقديم العلوم الوضعية والرياضية.

والواقعية ترى أن الحياة عند إمعان النظر لا تدعو إلى التفاؤل، وهي تميل إلى ملاحظة جانب الشر والإسفاف في الإنسان؛ بحيث تصبح تصويرًا للنواحي المظلمة في الشخص البشري، وعندها مثلًا أن الرغبة في المجد ترجع إلى الأثرة، والكرم إلى الميل للمباهاة، والشجاعة إلى اليأس من الحياة وهكذا.

ومن أروع الأمثلة لذلك رواية «الغربان» لهنري بيك، التي يتناول فيها حياة أسرة توفي عائلها تاركًا أيتامًا صغارًا وثروة ضخمة فسقط الناس: دائنون ومدعو الدين على الأيتام كالغربان تنهش الأجسام.

(١-٨) **الدراما الرمزية** Le Drame Symbloique

سبق أن أوضحنا أن الرمزية في المسرح غيرها في الشعر الغنائي، وهي كما يمثلها رجل مثل «إبسن» عبارة عن الكشف عن الحقائق النفسية، أو معالجة المشاكل الإنسانية الأخلاقية والاجتماعية عن طريق الأساطير والشخصيات التي ترمز لأفكار، دون أن يقصد المؤلف إلى تصويرها حية.

(١-٩) **المسرح الحديث**

في النصف الأخير من القرن التاسع عشر كان الاتجاه العام للمسرح الرومانتيكي اتجاهًا غنائيًّا Lyrique، بمعنى أن الحوار كان يكتب لجمال

صياغته لا لسوق الأحداث التي تتكون منها المسرحية أو التلميح إلى حالات نفسية، حتى كانت المسرحيات النثرية ذاتها تبدو كالشعر المنثور. وكان هذا الاتجاه نتيجةً لغلبة الشعر الغنائي على العموم في الإنتاج الأدبي، أي لكثرة دواوين الشعراء التي يتغنون فيها بمشاعرهم الخاصة؛ ولذلك كان الكثير من المسرحيات يُكتب عندئذٍ شعرًا، ولكن نمو الحركة العلمية وانحلال المذهب الرومانتيكي أخذا يسيران بالمسرح نحو الواقعية التي لا تتسع للشعر الغنائي ولا تصبر عليه. وكان التدرج من الواقعية إلى الدراسة النفسية تدريجًا طبيعيًّا. وما إن ظهر علم التحليل النفسي حتى طغى على المسرح منذ مطلع القرن العشرين إلى أن قامت الحرب الأوروبية الأولى، بل واستمرَّ بعد نهاية تلك الحرب إلى أن تبين العلماء والباحثون ما في هذا العلم الناشئ من مبالغات أحيانًا كثيرة؛ فارتدوا عن الإمعان فيه، وتبعهم في ذلك المسرح ثم حدث رد فعل، فأخذ المسرح يعود مرة ثانية إلى ألوان من الخيال في الوقائع، ومن الشعر المنظوم أو المنثور في الحوار.

ولا أدل على تاريخ هذا التطور من الوقوف قليلًا عند بعض الأعلام التي برزت منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى اليوم. فالمسرح الرومانتيكي كله وبخاصةٍ مسرح «ألفريد دي موسيه» مسرح غنائي يتكون من كوميديات وأمثال، وهو للقراءة أصلح منه للتمثيل؛ لأن الحوار في ذاته متعة أدبية، فمسرحيات مثل: «الشمعدان»، أو «نزوات ماريات»، أو «الباب إما أن يكون مفتوحًا أو مغلقًا»، أو «لا ينبغي أن نقسم بشيء» – كل هذه المسرحيات أجزاء كثيرة منها يمكن أن تُقْرَأَ كقصائد منثورة تتغنى بالمشاعر النفسية المختلفة، وبخاصة مشاعر الغرام.

وإذا انتقلنا إلى المسرحيات الواقعية وبخاصة عند «هنري بيك» نجد تمثيلية مثل «الغربان»، تسرف في وصف واقع الحياة المر؛ حتى لتصور البشر كذئاب ضارية لا يتورعون عن شيء، وها هو المنظر السادس من الفصل الرابع من هذه المسرحية ننقله إلى العربية كمثل واضح لتلك الواقعية.

وتتلخص وقائع المسرحية في أن المسيو «فنيرون» لم يكد يفارق الحياة حتى انقضَّ الدائنون ومدعو الدين على ماله وبناته، وفي المنظر الذي نترجمه يأتي مُوَثِّقُ العقود «المسيو بوردون» إلى «مدام فنيرون»؛ ليطلب إليها أن تزوج ابنتها الحسناء التي لم تتجاوز العشرين من عمرها من «المسيو تسيبيه» أحد الدائنين البالغ من العمر الستين عامًا، وإلا عرضت بيتها للخراب.

بوردون : استعدي أيتها الآنسة لسماع ما بقي لدي، لقد صاحبني المسيو تسيبيه إلى هنا، وهو الآن بأسفل المنزل، وإنه لَينتظر إجابة تكون هذه المرة نهائية، وإنكِ لَتُجازفين أكبر المجازفة إذا تأخرتِ في تقديم هذه الإجابة، إنني أطلب إليكِ لا أو نعم.

مدام فنيرون : كفى يا مسيو بوردون، لقد قبلتُ أن تخبر ابنتي ما تحمل إليها من عروض، ولكن إذا كان لها أن تقبلها فيجب أن يكون ذلك بمحض رغبتها، وما أريد أن يتم ذلك مخالسة أو في برهة ضعف أو انفعال، ثم إنني أحتفظ لنفسي بأن أنفرد معها في حديث، وهذا أمر في استطاعتك أن تدركه، وإنني لأصارحك بأنني

لم أعقب ابنة في العشرين من عمرها، مليئة بالشعور والإحساس والصحة لأقدمها لشيخ.

بوردون : ولمن تريدينها يا تُرَى؟ إن من يسمعك لَيكادُ يظن أن جيوبكِ مليئة بالأصهار، وإنكِ إنما تحارين في الاختيار، ولماذا إذا فُسِخَتْ خطبة الأخرى بعد أن بدا أنها قد انتهت، ألم يكن ذلك لعدم وجود مال؟ نعم إن المال يا سيدتي هو دائمًا السبب في بقاء البنات عوانس.

مدام فنيرون : إنك لعلى خطأ، فما كنت أنا ولا زوجي شيئًا، ومع ذلك تزوجنا وعشنا سعداء.

بوردون : لقد أعقبتم أربعة أطفال، ولو أن زوجكِ يا سيدتي كان اليومَ حيًّا لاختلف معكِ للمرة الأولى، ولواجه وضع بناته في فزع، ذلك الوضع الذي لا تستطيعين أن تنكري ما فيه من صعوبات وأخطار. نعم، لو أنه كان حيًّا لنظر إلى عرض المسيو تسييه نظرة تقدير صحيح، وهو عرض وإن لم يكن الكمال ذاته، فإنه عرض مقبول، عرض مطمئن بالنسبة للحاضر (ينظر إلى ماري) مشرق بالنسبة للمستقبل. لست أجهل أنه لا خطر في أن ننطق الموتى، ولكن والد الآنسة وإن يكن قلبه قد كان في طبيعة قلبكِ، إلا أنه قد كان يدرك أن لكل شيء ثمنًا في الوجود، وفي عبارة واحدة، لو أنه كان اليوم حيًّا لتلخص رأيه في جملة واحدة هي: لقد عشتُ من أجل أسرتي ومت من أجلها، وباستطاعة ابنتي أن تضحي في سبيلها ببضعة أعوام.

ماري (البنت، والدموع تنهمر على خديها) : قُلْ للمسيو تسييه إنني قبلت.

وأما استخدامُ التحليل النفسي في المسرح، فنضرب له مثلًا برواية «السادة» لـ «برنشتين»؛ حيث نرى المؤلف يحاول أن يصور عقدًا نفسية على أساس نظريات «فرويد» ومدرسته.

وأخيرًا نحيل في معنى الارتداد إلى المسائل الروحية في المسرح على رواية «أسمودية» لـ «فرانسو مورياك»، التي مثلها أخيرًا بدار الأوبرا المصرية خريجو قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول.

ومع ذلك فالذي يبدو للملاحظة هو أن المسرح الحديث بأوربا الآن يتجه نحو تصوير الحياة كما هي؛ وهو لذلك يؤثر النثر على الشعر، كما أن الملاحظة – لا التفكير المجرد – هي أداة تأليفه؛ حتى ليصح القول بأن المؤلف المسرحي يتذكر اليوم أكثر مما يتصور، وإن لم يكن عبدًا للواقع ولا سجينًا فيه، وهو يختار من هذا الواقع، وأساس اختياره هو جدوى ما يختار في الكشف عن الحقائق النفسية وإيضاح خفاياها.

(٢) وظيفة المسرحية في الحياة

رأينا أن أرسطو يضع للمسرح وظيفة نفسية هي «كثراكيس» Katharaxis أي التطهير، تطهير النفس من شهواتها؛ وذلك بتحريك عاطفتَيْنِ في النفس البشرية، هما: الرحمة والخوف، ولكن هذه الوظيفة لم تكن يومًا ما وظيفة المسرح الوحيدة.

ولا شك أن «أرسطو» عندما قال بها كان قد نسي أو تناسى الأصول

الدينية لنشأة المسرح، فالمسرح قد نشأ في عبادة الإله «ديونيسوس»، ولكن «أرسطو» وقد وضع أسس التفكير المجرد لم يرَ بدًّا من أن يلتمس للمسرح مصدرًا إنسانيًّا لا يخضع للملابسات ولا يتقيد بزمن أو عبادة.

ولعل الإنسانية لم تنسَ قط ما ذكره «أرسطو»، فالمعرفة التي نشبت حول المسرح – ولا تزال حتى اليوم ناشبة – هي: هل وظيفة المسرح نفسية فحسب، أم له رسالة أخلاقية اجتماعية قومية يؤديها؟ وهذه هي المشكلة الجوهرية في الأدب المسرحي.

فمن يقولون بتوفر المسرح على شق الحجب عن الحقائق النفسية، يرون في ذلك زيادة لفهمنا لأنفسنا، ونحن في أشد الحاجة إلى هذا الفهم، والمسرح عندئذ لا يعدم أن يلهينا أيضًا عن همومنا اليومية، ونحن في أشد الحاجة إلى هذه الملهاة، ثم إنه بتحريكه للخيال يضيف إلى حياتنا حيوات من المشاهد.

ومن يقولون بأن المسرح رسالة أخلاقية أو اجتماعية، يريدون أن يتخذوا منه مدرسة قومية، ومحك هذا الرأي هو أولًا القيمة التي يمكن أن تتوفر لأدب الملابسات؛ إذ يُخْشَى أن يفنى بفنائها تأثيره، ثم لا بد من التساؤل: إلى أي حد يستطيع المسرح أن ينجح في أداء تلك الرسالة إذا أودعناها بين يديه؟

ومن الراجح أننا لا نذهب إلى المسرح بروح التعلم، بل بروح من يلتمس متعة عقلية أو فنية، ولتلك الروح أثر كبير في نجاح المسرح في أداء رسالته أو عدم نجاحه.

هذا ... ومن الملاحظ بوجه عام في ميدان الحياة العملية أن قلما يستفيد الإنسان من تجارب الغير، ولا بد – لسوء حظنا – من أن يقوم كلٌّ منا بتجاربه الخاصة، وأن يدفع ثمن هذه التجارب بحيث تتعاقب الأجيال، وكل جيل يقع في أخطاء الجيل السابق، وإذا كان هناك شيء يظن استحالته على الوراثة فهو التجارب.

وإذا صح هذا من الناحية الإنسانية جاز لنا أن نتساءل: كيف يستطيع المسرح أن يؤدي إذن رسالته التعليمية على نحو فعال مؤثر دائم؟ ثم إنه من واجبنا أن نسأل أيضًا: هل إذا اكتفى المسرح بمجرد العرض لم يؤدِّ ذلك إلى خدمة القيم الأخلاقية والاجتماعية، مع أن من المفكرين مَنْ قال: لو عرفت أن الشر شر ما ارتكبته، ولو عرفت الخير وفهمته لعشقته. وقديمًا اتخذ سقراط من قوله: «اعرف نفسك بنفسك» أساسًا لحياتنا الأخلاقية، وكم من مرة تلتوي بنا النفس، فتلبس الحق بالباطل وتبرر الشر بسفسطة عقلية واهية، وإذا صح كل هذا، أَوَما يكون في فَهْمنا للنفس البشرية على حقيقتها ما يُعيننا على تسديد سلوكنا في الحياة نحو أنفسنا ونحو الغير؟ ثم أي متعة في الحياة ألذ من متعة الفهم؟ وإذا عجز الفهم عن أن يرضينا فبماذا عسانا نرضى؟

وأخيرًا يجب أن نفرق بين المسرحية ذات الفكرة، والمسرحية التي تكتفي بمجرد عرض الحياة كما هي، ومن المستطاع أن نتوسع في هذه المشكلة؛ فننظر في المؤلفات الأدبية ذات الموضوع والمؤلفات التي لا موضوع لها، ونقصد بالموضوع الفكرة الفلسفية أو الأخلاقية أو الاجتماعية التي تُبْنَى عليها المسرحية أو القصة.

وليس من الضروري أن تشتمل كل قصة أو مسرحية فكرة أو موضوعًا، بل إن منها ما يضيق بالموضوع أو الفكرة.

وأدب الفكرة بوجه عام أيسر من أدب الملاحظة والعرض، والجمع بين الفكرة والعرض غير ميسور إلا لكبار الكُتَّاب، فهم وحدهم الذين يستطيعون علاج الفكرة مع دقة الملاحظة، ومع المحافظة على تصوير الشخصيات تصويرًا واقعيًّا، فرواية «التلميذ» لـ «بول بورجيه» مثلًا تدلك على فكرتها بذاتها، وهي أن الدراسات الفلسفية خليقة بأن تقوض الأخلاق، وأنه خير للمرء أن يحافظ على تقاليده الأخلاقية الموروثة؛ وذلك لأن كرم الأصل خيرٌ من الثقافة، ولكن المؤلف كان أقل توفيقًا في تصوير شخصيات الرواية على نحو واقعي متماسك.

(٣) كيف تنقد مسرحية

(١) يجب أن يسير البحث من العموم إلى الخصوص، وينبني على ذلك الترتيب الآتي:

(أ) تحديد العصر الذي كُتِبَتْ فيه هذه المسرحية، والإلمام بنواحي الحياة التي سادت في العصر، سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، حتى يمكن فهم الروابط، التي قد تكشفت بين هذه المسرحية وبين ذلك العصر، سواء بطريق مباشر أو غير مباشر.

(ب) البحث عن حياة المؤلف ونشأته وثقافته وبيئته لاكتشاف الروابط التي يمكن أن توجد بين شخصية المؤلف وروايته وتأثير إحداهما في الأخرى، خصوصًا إذا كانت الرواية موضع النقد هي الأولى مما

كتب، أو الأولى بعد أن اهتدى إلى السبيل الذي هُيِّئَ له؛ لأنه كثيرًا ما يحدث أن تسيطر فكرة الروابط الأولى الناجحة لأحد الكتاب على اتجاهه العام، فيظل خاضعًا لها في كل إنتاجه اللاحق، وفي ذلك يقول أحد كبار الكُتَّاب ما معناه: إن أي كاتب لا يستطيع أن يُنتج غير كتاب واحد في حياته.

(ج) إلمام بمؤلفات الكاتب كلها بقدر المستطاع، حتى يمكن تحديد مكان هذه الرواية من مجموعة ما أنتج وعلاقاتها برواياته الأخرى؛ وذلك لأنه كثيرًا ما يحدث أن يُتابع الكاتب الواحد نفس الموضوع في عدة روايات، كما فعل «بومارشيه» حيث تتبع شخصية «فيجارو» في ثلاث روايات، وكما حدث في مجال القصة على نحو واضح بارز عند «بلزاك» حتى لقد اضطر عالمان فرنسيان إلى وضع فهرس لشخصيات «بلزاك»، نستطيع بمراجعته أن نتتبع كل شخصية –كشخصية «رستنياك» – في عدة روايات تصف وتحلل مراحل حياته المختلفة منذ ظهوره للمرة الأولى في رواية «الأب جوريو Goriot » كطالب في كلية الحقوق بجامعة باريس، حيث ينتهي الأمر بانزلاقه إلى حياة المغامرة، ولكن هذه الرواية تقف به عند باب تلك الحياة. والمؤلف يتابع شخصيته في الروايات اللاحقة، حيث صوره مغامرًا كبيرًا، ومتمردًا على كافة الأوضاع، ومضاربًا في البورصات ووزيرًا ... إلخ؛ ولهذا السبب جمعت مؤلفات «بلزاك» وكأنها وحدة باسم «الكوميديا البشرية».

(د) البحث عن مصادر المسرحية في بطون الكتب إذا كانت تاريخية،

وفي بيئة المؤلف وحياته الخاصة إذا كانت معاصرة، وتقصي المؤثرات التي خضع لها الكاتب بمعرفة الكتاب الذين قرأهم وأخذ عنهم وتتلمذ لهم، وأخذ بمذاهبهم، ثم تأثير هذا الكاتب أيضًا في اللاحقين؛ لأنه كثيرًا ما يحدث ألا يتضح مذهب الكاتب إلا عند تلاميذه.

(٢) قراءة النص: وليست هناك لإجادة النقد غير قاعدة واحدة هي دقة القراءة، وعدم الاكتفاء بفهم الحوار، بل يجب أن نتصور المواقف والحركات التي يمكن أن تلازم النص، ولو لم يدلنا عليها المؤلف، ومن المهم إذا كنا سنشهد هذه الرواية على المسرح أن نقرأها قبل الذهاب إلى المسرح، وإلا كان عجزنا على نقد التمثيل عجزًا تامًّا.

(٣) مرحلة النقد: وهذه تشمل نقد التأليف، ونقد الإخراج، ونقد التمثيل «إذا شاهدنا الرواية على المسرح».

(أ) نقد التأليف: في نقد التأليف ننقد نقدًا عامًّا، وننقد نقدًا موضوعيًّا، وقد ننقد نقدًا مقارنًا.

(١) النقد العام: ينصب على هيكل الرواية، وطريقة بنائها، وارتباط حلقاتها واستخراج العقدة وكيف هُيِّئَت، وكيف حُلَّت، وهل نجح المؤلف في الاحتفاظ بحب الاستطلاع يقظًا عند المشاهدين أم لا. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نستخلص الفكرة أو العاطفة التي تقوم عليها المسرحية، وإذا كنا بإزاء كاتب كبير يجب أن نحذر دائمًا التبسيط؛ فلا نحاول رد روايته إلى فكرة واحدة أو عاطفة واحدة وإلا

أفقرنا الرواية، بل نترك لها غناها، وإن يكن من الصحيح أن معظم الروايات لها ما يُسَمَّى بمركز الاستثارة، إلا أن هذا المركز له دائمًا إشعاعات يجب تقصيها بإيضاح فروع الفكرة أو مولدات الإحساس.

وعندما يقول النقاد: إن رواية «هاملت» مثلًا تُمثل الانتقام، و«الملك لير» العقوق، و«عطيل» الغيرة الجنسية، و«تاجر البندقية» الجشع المادي؛ يجب أن نحذر مثل هذه العبارات المركزة، وإن كنا نتخذ منها هاديًا للنقد؛ لأنها وإن كانت في جملتها حقيقية، إلا أنها لا تصور الحقيقة كاملة، فإلى جوار الانتقام في «هاملت» سنجد شل التفكير للإرادة البشرية وتبدد الحماسة ألفاظًا، وإلى جوار الغيرة في «عطيل» نجد الدس والدجل والبراعة وهكذا. وليس من الضروري أن يكون بطل الرواية هو حامل مغزاها أو المعبِّر عن آراء كاتبها، فكثيرًا ما يحدث أن يزج المؤلف بشخصية ثانوية تكون هي المعبرة عن آرائه الخاصة في الموضوع الذي يعرضه، وهذه الظاهرة واضحة في مسرحيات «موليير»، والسبب في وجودها عنده هو وجودها في الأدب اللاتيني واليوناني في الكوميديا. ومن المهم عند القيام بالنقد العام – بل من الواجب – أن نرجع إلى مصدر الرواية، وبخاصة إذا كانت تاريخية؛ لأننا سنلمس عندئذٍ كيف عملت عبقرية المؤلف، بل كيف خلقت أحيانًا من شيء تافه موضوعًا كبيرًا. والكثير من المسرحيات يكون مردها إلى أسطر معدودات من أحد المؤرخين على نحو ما فعل «شكسبير»؛ إذ أخذ عن «بلوتارخ» اليوناني وعن «تاسيت» اللاتيني، بل والمؤرخ «ستيو» الإيطالي، وأحيانًا عن مؤرخين

مجهولين كمؤرخ الدنمارك، الذي أمده القصة «هاملت» في عدة أسطر أَلَّفَ منها مسرحية كبيرة. وليس أنفع في فهم العمل الأدبي من تتبُّع المؤلِّف في خطوات خلقه؛ لنرى كيف استطاع من هذه المادة البسيطة أن يشيد ذلك البناء الضخم.

وإذا واتتنا الفرصة للعثور على عدة طبعات للرواية الواحدة، واستطعنا أن نتابع التغييرات التي أدخلها المؤلف من طبعة إلى أخرى ربما خرجنا في فهم المؤلف بنتائج قد لا تعطيها قراءة مؤلفاته كلها.

وسيثير البحث عن المصدر مشكلةً كبيرةً هي مدى تصرُّف المؤلف في وقائع التاريخ وحقه في هذا التصرف، والحكمة التي دفعت إليه، والنتيجة التي انتهى إليها.

والقاعدة هي أنه لما كان التاريخ هو فن الخاص، أي الظواهر الفردية والأحداث القائمة بذاتها، وكان المسرح أو الأدب هو فن يجنح إلى العموم وتصوير جانب إنساني بأكمله؛ فإن المؤلف المسرحي كثيرًا ما يضطر إلى إعادة ترتيب الوقائع التاريخية أو التحوير في نتائجها؛ لينتهي إلى هذا العموم، كما أن طبيعة المسرحية تقتضي وقائع خاصة مرتبة على نحو خاص قد لا يواتينا بها التاريخ الدقيق. والحكم بوجه عام هو المنطق الداخلي للرواية، واتساق حوادثها، وعدم مناقضة الخاتمة للمقدمات، وعدم إفساد التسلسل داخل الرواية، وما يحدث في التاريخ يحدث أيضًا في الأساطير، وإن تكن حرية المؤلف في الأساطير أوسع.

(٢) النقد الموضعي: ينصب على الحوار والتعبيرات واللغة، ومن الواضح

أن هذا الأساس؛ لأنه لا بد أولًا من فهم النص فهمًا صحيحًا في التفاصيل، وتُثَار عادةً عند العرض لمثل هذا النقد مشاكل، كشعرية اللغة وواقعيتها وفصاحتها وعاميتها؛ والمقياس العام هو ملاءمة اللغة للموضوع، فاللغة الفصيحة إذا صلحت في التراجيديا فلا شك أنها أقل صلاحية في الكوميديا، واللغة الشعرية في المسرحيات الرمزية أو العاطفية أصلح من اللغة الواقعية الجافة، والمهم دائمًا هو أن ينم الوعاء عن محتوياته. ويجب أن نلاحظ أنه في مسألة اللغة لا يمكن أن نترك لكل شخصية في الرواية لغتها، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية؛ فاللغة عندئذٍ – وإن لم تخلُ من اصطناع – إلا أنها لن تسلب الشخصية تلك «الحقيقة» الإنسانية، بل ولا يجوز أن نحاسب المؤلف باعتبار أن ما تقوله شخصياته هو ما يحدث بالفعل في الحياة؛ إذ يكفي أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث إذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملابسات التي يضعها فيها المؤلف.

وتدخل في هذا النقد مسألة واقعية اللغة، وهنا يجب أن نذكر أن أحدًا لم يقل بترك شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة «الصعيدي بلغة الصعيد والبحراوي بلغة بحري مثلًا»، وإلا جاءت المسرحية خليطًا غير مفهوم، وإنما يلجأ الكُتَّاب إلى مثل هذا لقصد يعمدون إليه وبطريقة عرضية، وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية، فهي الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أُمِّيٌّ بأفكار الفلاسفة. وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف الأدبي الذي لا يخرج عن أن يكون فنًّا — وكل فن صناعة، وليست

الواقعية اللفظية بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء، ودراسة اللغة تستتبع استخلاص روح المؤلف؛ فهي روح تقريرية، أو روح ساخرة، روح جادة أو منهمكة، مظلمة أو مضيئة، فكرية أو عاطفية، مجردة أو حسية وهكذا. وللروح أهمية كبيرة في الحوار، فهي التي تعطيه لونه الحقيقي، وبخفته أو ثقله، بل وتعطيه موسيقاه، وهناك صفة يعلق عليها النقاد أهميةً كبيرةً هي المسماة ب«الدعابة Humour» وحتى ليرى جورج دي هامل أن الكاتب الذي لا يمتلك الهيومر ولا الروح الشعرية يعتبر فاقدًا لكل شيء.

(٣) النقد المقارن: بعد الفراغ من النقد الموضعي والنقد العام للرواية يستطيع الناقد أن يعطي أحكامه وطريقة فهمه للمسرحية قوة كبيرة بمقارنتها بغيرها، وذلك مع الحذر من الوقوع في مقارنات بعيدة متلمسة، فمن الممكن مثلًا أن نقارن بين البخيل لموليير وإيوجين جرانديه لبلزاك، على أن يكون موضوع المقارنة صفة البخل النفسية، وكيفية تحليل الكاتبين لها، واستخلاص تأثيرها على السلوك العام وعلى نفسية مَنْ تملَّكته. ومن الممكن أن نقارن بين بروميثيوس عند أيسكيلوس، وشيللي وجيته وأندريه جيد على أن تتناول المقارنة – لا صفة إنسانية بذاتها – بل الشخصية الخرافية بأكملها «شخصية بروميثيوس» وكيفية التصرف في الوقائع التي تدور حول هذه الشخصية، وطريقة تحميل تلك الوقائع؛ لما أراد كل كاتب من حقائق إنسانية، وكذلك مقارنة بيجماليون في الأسطورة القديمة مع بيجماليون لشو وبيجماليون لتوفيق الحكيم مثلًا، فتكون كمقارنة بروميثيوس.

وبالجملة يجب قبل المقارنة أن نحدِّد زاويتها، وألَّا نتعسَّف كما يحدث أحيانًا كثيرة عندما يتلمَّس الكُتَّاب أوجهًا للمقارنة لا تنعقد، وكثيرًا ما تؤدي إلى إفساد فهم القراء لطرفي المقارنة؛ كما فعل الكثيرون في مقارنتهم للكوميديا الإلهية برسالة الغفران، وليس من الضروري أن تقتصر المقارنة على البحث عن أوجه الشبه، بل قد يقوم الجانب الأكبر فيها على الاختلافات وتوضيح أوجهها، ولكن المنهج الصحيح يقضي بأن تكون هناك رابطةٌ بين طرفي المقارنة؛ وذلك حتى لا تبدو مقارنة مفتعلة، وتلك الرابطة إما أن تكون وحدة في الفكرة أو في الإحساس المعالج أو في الموضوع أو في الشخصية.

ولقد نشأ في الربع قرن الأخير بنوع خاصٍ في الجامعات الأوربية علم يُسَمَّى علم الأدب المقارن، وهو وإن استند إلى الأصول العامة في النقد إلا أنه أوسع منه مدى وأكبر موضوعًا، وباستطاعة الناقد أن يستفيد من أبحاثه؛ إذ سيقع على حقائق ومبادئ عامة تساعده على المقارنة الجزئية، وهذا الأدب المقارن يعمل في مجموعات، فيتناول مثلًا الآداب الجرمانية بأن يقارن بين منتجاتها في البلاد المختلفة، مثل: ألمانيا واسكنديناوة وإنجلترا. أو الآداب الرومانية فيقارن بين أدب فرنسا وأسبانيا وإيطاليا، أو الآداب السلافية – الصقلبية – فيقارن بين أدب روسيا وبولونيا ودويلات البلطيق (لتوانيا وإستونيا ... إلخ)، وقد تتسع دائرته فيقارن بين مجموعة وأخرى. وهذه دراسات شاقة؛ لأنها تتطلب معرفة بالكثير من اللغات، فمن الممكن مثلًا المقارنة بتتبع أسطورة «فاوست» عند مختلف الجرمانيين، وقد تناولها بالفعل مارلو في إنجلترا، كما تناولها جيته في ألمانيا، كما أنه من الممكن

مقارنة أسطورة أخرى عند كاتب جرماني وآخر روماني كأسطورة «أفيجينيا» عند راسين وعند جيته، ومقارنتهما معًا بأفيجينيا عند يوروبيدس. وكتب الأدب المقارن تمد الناقد بكثيرٍ من الخصائص العامة للكتَّاب والشعوب وأوجه المفارقات بينها، ففيها عادةً لمحات دالة على الصفات التي تشترك فيها بعض الشعوب أو تتفاوت؛ وكل هذا ينير للناقد السبيل.

(٤) نقد التمثيل

الشروط الأساسية في التمثيل هي إجادة الفهم والحركة والإلقاء:

- **الفهم:** وليس الفهم مجرد قابلية بل هو أيضًا عمل إيجابي؛ فالممثل الذي يجيد الفهم يضيف إلى الشخصية التي يُمثلها ويساهم في خلقها؛ لأنه في الواقع هو الذي ينفث فيها الحياة التي لا تحدُّها عبارات المؤلف، وإنما تشير إليها مجرد إشارة، وطريقة فهم الممثل للدور الذي سيلعبه من مواضع النقد المهمة؛ وذلك لنعرف إلى أي حد قد جارى المؤلف وإلى أي حد خالفه، وهل أصاب في هذه المخالفة أو أخطأ، وهل هي من حقه أم لا، وموقف الممثل شبيه بمواقف النقاد. وإذا كان النقاد قد أضافوا إلى ما أراده المؤلفون أنواعًا من الفهم لا حد لها؛ حتى جرت على ألسنة كبار المفكرين ومؤرخي الأدب جمل، مثل قولهم: «ليس هاملت ما خلقه شكسبير، ولكن هاملت هو الإناء الذي سكب فيه النقاد أفكارهم» – إذا كان هذا ما فعله النقاد، فإن القياس بينهم وبين الممثلين يعطي التوجيه نحو مدى حرية الممثل، وحقه فيه عندما يحاول فهمَ دور من

الأدوار. وليست هناك قاعدة عامة بالضبط، فالأمر كله راجع إلى حسن تقدير الناقد، والمقارنة بين النصوص وبين طبيعة الفهم التي اختارها الممثل؛ لإيضاح إمكان هذا النوع من الفهم أو عدم إمكانه، وفطنة الممثل أو غباوته.

- **الحركة:** والصفة الأساسية التي يجب أن تتوفر للممثل هي قوة الخيال حتى يجعل المتصور حقيقة، وبذلك يحيا دوره، والخيال هو الذي يحرك الانفعال، ويخلق بواعثه ويجسمها، والملاحظ عادة أن المقدرتين: قوة الخيال، والمقدرة على الانفعال – متلازمتان؛ وذلك لما هو بديهي من أن الإنسان لا يستطيع أن ينفعل إذا كان عاجزًا عن تصور بواعث هذا الانفعال وتجسيمها بقوة الخيال، كما أنه من الشاق أيضًا أن نتصور خيالًا قادرًا على تجسيم الواقع، ثم لا يتحرك صاحبه إلا في الحالات الشاذة، والأمر كله متوقف على الجهاز العصبي للممثل.

ويتصل بالقدرة على الانفعال ضرورة توفر خصائص عضوية، وبخاصة في الوجه والملامح ومرونة العضلات، وإن تكن هذه الصفة ألزم في السينما منها في المسرح؛ إذ إن السينما هي التي تستطيع أن تمكن المشاهدين من مراقبة الحركة العضلية للوجه، وهذا هو السبب في نجاح بعض كبار الممثلين في السينما نجاحًا فاق نجاحهم في المسرح، ولعل من أصدق الأمثلة على ذلك الممثل الفرنسي «هاري بور».

وأما حركات الجسم بوجه عام، فللمخرج فيها دور يفوق دور الممثل، وهو عادة المسئول عن اتجاهاتها، وإن كان الممثل هو المأخوذ بنسبها، وللنسب أهمية بالغة؛ لأنه كثيرًا ما يتوقف عليها تسديد الإحساس أو إفساده، والوقوف عند الطبيعة أو تجاوزها إلى التصنُّع، والأمر فيها مرده إلى حسن تقدير الممثل وجودة فهمه للدور الذي يلعبه. ولثقافة الممثل ونوع حياته ووسطه الاجتماعي دخل قوي في تكوين هذا التقدير وغرس الفطنة في نفسه لفهم قيمة النسب.

وتأتي الصعوبة من أن حركات وسكنات الممثل لا يقوم بها لذاتها، وإنما للتأثير بها في المشاهدين، وطريقة التأدية إنما تكونت الفكرة عنها خارج المسرح وفي حياته الخاصة؛ وهو يكيف حركاته وسكناته تبعًا لهذه الفكرة.

- **الإلقاء:** وطريقة الإلقاء مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بفهم الممثل لدوره، وبقوة خياله ومقدرته على الانفعال، وإحساسه بالنسب، وضرورة التجسيم، ومدى اندماجه في الدور الذي يمثله، يضاف إلى كل ذلك بالطبع معرفته باللغة أو على الأصح إحساسه باللغة؛ وذلك بمعرفة تتابع الجمل وأنواعها المختلفة: تقريرية، أو إنشائية من حضٍّ إلى تمنٍّ إلى استفهام إلى تعجب إلى أمر إلى نهي، ثم الوصل والقطع وأنصافهما، ولهذا علم قائم بذاته يُسَمَّى عند الغرب بعلم الأساليب، وهو يقابل علم المعاني عند العرب، وإن اختلف عنه في تعليقه أهمية كبيرة على الجانب العاطفي في اللغة.

ومسألة الإحساس باللغة – مفردات كانت أم جملًا – مسألة جوهرية،

فلكل لفظة لون عاطفي، وحتى الألفاظ التي تعبر عن معانٍ عقلية لا بد من أن نعطيَها شيئًا من حرارة العقل.

- **صمت الممثل من ناحية الإلقاء:** وليس التمثيل كله إلقاءً وكلامًا، بل هو أيضًا صمت وإدراك لقيمة هذا الصمت ومواضعه وطوله أو قصره، ولما كان المؤلفون قلما يشيرون إلى هذه المواضع؛ فإن هذا الإغفالَ يترك للمخرج والممثل عملًا إيجابيًّا في تحديد مواضع الصمت وزمنه. وهناك أمارات يستطيع المخرج والممثل أن يقع عليها في ثنايا الحوار لتحديد مواضع الصمت وزمنه، كأن تكون هناك مفاجأة أو انفعال شديد أو حركة مسرحية أو استجمام أو ضعف في الذاكرة أو تقطع في الحوار.

وأشق موضوع في الإلقاء هو المنولوجات، وهي تحتاج في إلقائها لفن دقيق حتى لا يغمرها الإملال، ولعل هذا هو السبب في أن المسرح الحديث يحاول دائمًا تجنبها، والممثل يحتال بالحركات على تمثيل المنولوجات غير مكتفٍ بالإلقاء فحسب. والمنولوج إما أن يتناول حياة الممثل الماضية، وهنا يتغير الإلقاء بحسب فترات تلك الحياة وما سادها من رخاء أو شدة، ومن فرح أو ألم — وإما أن يتناول نجوى النفس وما فيها من أسرار، لا تريد الشخصية الروائية أن تبوح بها أمام الغير؛ فالحديث هنا يكون موجهًا من النفس وإليها، ويجب أن يسود الإلقاء حينئذٍ معنى الألفة والإخلاص؛ فالكلام عندئذٍ أشبه بالصور العقلية التي تتوارد على الخاطر منه بالألفاظ المنظومة التي تُلْقَى كخطبة.

وهذان النوعان أقل مشقة من نوع ثالث، هو الذي يقص جانبًا من أحداث الرواية، وبخاصة وأن هذا النوع لم يلجأ إليه إلا كبار الكُتَّاب الذين يؤمنون بأنهم يملكون من قوة القصص ما يُغني عن المشاهدة، بل يفوقها تأثيرًا.

ولقد ضرب الكاتب الفرنسي «جورج دي هامل» لهذا النوع من المنولوجات مثلًا بمأساة «هيبوليت»؛ إذ آثر «راسين» أن يرويها مصاحب له نجا من الموت، وعاد ليخبرنا بما لاقى المسكين من موت وتمزيق أوصال؛ فالمؤلف قد فضل القصص على المشاهدة، وهنا يُلْقَى على الممثل عبء جسيم؛ إذ المطلوب عندئذ ليس فقط تجسيم الحادثة، بل الجمع بين هذا التجسيم وبين الأثر الذي يحدثه، وإظهار كل ذلك في التمثيل والإخراج.

- **تمثيل المناظر الشاذة:** وتعرض للممثل حالات كثيرة يمثل فيها شخصيات شاذة، والمقياس هنا أيضًا هو الطبيعية في الشذوذ ذاته، ولكي يتقن الممثل تمثيل دور شاذ لا بد من تكراره عدة مرات؛ حتى يألفه وينجح في المطابقة بين الأقوال والحركات وتعبيرات الجسم المختلفة، ولا شك أن إلمام الممثل بشيء من علم النفس وعلم الأمراض العقلية مما يساعد على حسن القيام بمثل هذه الأدوار وفهمها الفهم الصحيح.
- **الإخراج:** نقد الإخراج يتناول مسألتين:
  - **الأولى:** فهم المخرج للرواية، وتوجيهه للممثلين، وتوزيع الأدوار عليهم، وحسن اختيار كل ممثل للدور الذي يصلح له.

- **والثانية:** هي طريقة استخدام المخرج للوسائل المسرحية المختلفة من ضوء إلى ملابس إلى مناظر.

والمسألة الأولى في الفن المسرحي هي المسألة الرئيسية؛ لأن الوسائل المسرحية الأخرى مهما بولغ في قيمتها لم تعد إلا ثانوية بعد اختراع فن السينما وتقدمه هذا التقدم الرائع، بل لعل الخير في ألَّا يسرف المخرج في استخدام الوسائل المسرحية؛ وذلك لكي يترك للمسرح صفته الأساسية، التي يُرجى أن يستطيع بها مقاومة السينما، وهي أنه فن يقوم على الحوار أكثر مما يقوم على المناظر واللوحات.

ولقد عرضنا فيما سبق لحالة خاصة توضِّح هذه الحقيقة، وهي حال تفضيل المؤلف استخدام القصص بدلًا من المشاهدة، فإنه من الخطأ في مثل هذه الحالة أن يحاول المخرج عن طريق الإيهام أو الإيحاء بأية وسيلة من الوسائل المسرحية – الجمع بين المشاهدة والقصص، وإلا كان هناك تناقض وبلبلة للمشاهدين، الذين سيتأرجحون عندئذ بين الخيال اللفظي والخيال البصري، فضلًا عن خروجه عمَّا قصد إليه المؤلف من إحداث أثر معين بواسطة القصص، وإيثاره لهذه الوسيلة دون غيرها وحرصه على الاكتفاء بها دون شغل المشاهدين ببعض صور بصرية عاجزة عن إحداث أثر أكيد.

(٥) تمييز أنواع الدراسات الأدبية المختلفة

لقد نمت في القرن التاسع عشر الدراسات التاريخية بوجه عام، ولما كان تاريخ الآداب نوعًا من التاريخ العام وجزءًا منه، فقد ظهر مؤرخون

للأدب، وهؤلاء وإن كانوا نقادًا، إلا أن عملهم يتميز عن النقد، ولقد سبق أن أوضحنا الفرق بين هذين النوعين من الدراسة، ولكن إلى جوار النقد الأدبي وتاريخ الأدب أخذ يظهر نوع جديد من الدراسة الأدبية، يكون جزءًا من العلم المعروف باسم Esthetque، ويُسَمَّى علم الجمال الأدبي، وتجتمع مواضع بحثه في أمرين:

(١) كيفية تولد العمل الأدبي في نفس الكاتب.

(٢) تأثير العمل الأدبي في الجمهور.

(٦) تولد العمل الأدبي في نفس الكاتب

هذه الدراسة تقوم على أسس المبادئ النفسية، وهي دراسة تحليل وفهم ومعرفة إنسانية يُسْعَى إليها لذاتها، وهي تختلف عن النقد الأدبي الذي مهما كان نوعه فإنه لا يمكن أن يخلو من الحكم وتحديد القيم؛ فهو إذًا قد يفيد الناقد، ولكنه ليس موضوع عمله.

ويتناول هذا العلم العناصر التي تَكَوَّنَ منها الكِتَاب وكيفية تفاعلها في نفس الكاتب، وأخيرًا طريقة صياغة ما أسفر عنه هذا التفاعل. ومن البيِّن أنه يعتمد على دراسة تاريخ حياة المؤلف وثقافته ووسطه، وما إلى ذلك مما يكون الكاتب. وهنا يتسع المجال لنظريات علم النفس المختلفة التي تتناول التحليل النفسي وازدواج المشاعر وتناقضها والتواءها وتنكرها، ثم ما يصيبها من أحداث كالخبو والعودة إلى الظهور. ولا شك أن للأبحاث المتعلِّقة بالذاكرة وتركزها في إطار الزمان والمكان أو إفلاتها منهما وتحول الأفكار إلى إحساسات، أو ضياع تلك الأفكار من النفس غير مخلفة إلا

مجرد واقع؛ وكل هذه الحقائق من الأسس الهامة التي يقوم عليها علم الجمال الأدبي عندما يتناول تكوُّن المؤلفات الأدبية في نفوس أصحابها.

وهذه الدراسة هي التي غذت ميدان الأدب ونقده بكثير من النظريات، التي درجت وأصبحت اليوم أصولًا كنظرية «ادخار الطاقة»، التي استخلصها عالم من أكبر علماء علم الجمال الأدبي في فرنسا وهو «لالو» Lalo، الذي يشغل كرسي هذه المادة في السربون —— من دراسته لهونريه دي بلزاك، ومؤداها أن القصصيين يقصون ما لم يستطيعوا، أو لم يريدوا، أو لم تتسع حياتهم ولا ظروفهم الخاصة لأن يعيشوه، وكأنهم بذلك يدخرون من طاقتهم التي كان من المستطاع أن ينفقوها فعلا لا خيالًا.

ومن هذه النظريات أيضًا النظرية المعروفة ب "البروفية" Bovarisme نسبة إلى «مدام بوفاري»، بطلة الرواية التي تحمل هذا الاسم تأليف «جوستاف فلوبير»، وتتلخص النظرية في تصوير نوع من الجنس البشري، الذين لا يؤمنون بشيء ولا يثقون بشيء إلا أن يكون الباطل والعدم، ومع ذلك لا يهدأ لهم سعي وراء المطلق؛ فهم عدميون ظمأى لهذا المطلق. ومثال ذلك من لا يؤمن بالحب، ولكنه يجري وراءه ويلهث، وربما ازداد تعلقًا بهذا الشعور والتماسًا له، كلما كان إيمانه ببطلانه أشد وأكثر استبدادًا بالنفس.

ومن نظرياتها أيضًا نظرية «الصياغة Form» التي قال بها شعراء البرناس – المدرسة المعروفة بالبرناس – في القرن التاسع عشر في فرنسا، فالذي يسعى إليه الكاتب أو الشاعر هو خلق صيغ جميلة لذاتها؛ إشباعًا لحاسة يقولون إنها فطرية في النفس، وهي حاسة الجمال وخلق الجمال،

وهي النظرية التي انتهت بالفن للفن، بصرف النظر عن الموضوع، وبصرف النظر عن استخدام الفن أداةً للتعبير عن المشاعر الشخصية ونفض مكنون النفس، كمن يقول: إن الندى على الأشجار كاللؤلؤ المنثور، فهذا ما يعبر عنه بجمال الصياغة، وكذلك القول في مسرحية محكمة في بنائها وحبكتها وعقدتها وغير ذلك من عناصر بناء المسرحية وتماسكها، فهنا أيضًا توصف المسرحية بجمال الصياغة.

وهناك نظرية «النغم» التي يقول بها مذهب الرمزية في الشعر، وهي التي تنظر إلى نغمات الكلام وأوزانه كرموز لأنواع من مشاعر؛ ولذلك يكون حرصها الأول على توافق تلك الأنغام واستجابة المشاعر التي يراد إثارتها لتلك الأنغام.

(٧) تأثير العمل الأدبي في الجمهور

تتناول هذه الدراسة الأدب وعلاقاته المختلفة بالفرد وبالجماعة كما، تتناوله في ذاته من حيث عوامل الإثارة فيه: العابرة والباقية.

(١) أما عن علاقة الأدب بالفرد، فتدور حول الحاجات الإنسانية التي يمكن أن يشبعها كفن جميل وكأداة للتعبير عند الفرد، وأهم مبحث في هذا الباب هو تحليل حاسة الجمال عند البشر، والبحث عن أصولها وأهدافها المختلفة، والتمييز بين مفارقاتها فهناك الشيء الجميل والشيء اللطيف والشيء الجليل.

(٢) ومن حيث إن الأدب تعبير، يقف علم الجمال الأدبي عادة عندما يُسَمَّى بنظرية «انتقال المشاعر»، كأن يحب العاشق مثلًا كلب

معشوقته من أجلها؛ ويستخلص الباحثون هذه الحقائق من المؤلفات، ومن استجابات القراء النقاد، ومن تجاربهم الخاصة.

(٣) وأما عن علاقة الأدب بالجماعة، فهنا تتطاحن النظرية النفسية مع النظرية الاجتماعية؛ فيتناقشون حول وظيفة الأدب الأساسية: أهي التعبير عن الفرد، أم التصوير لحياة الجماعة؟ كما يبحثون عن الدور الذي يلعبه الأدب في حياة الجماعة، ومدى أثره في نهضات الشعوب، وأحيانًا في ثوراتها السياسية والاجتماعية؛ فيتناولون مثلًا كيف مَهَّدَ الأدب الفرنسي لثورات ١٧٨٩، ١٨٣٠، ١٨٤٨، أو كيف مَهَّدَ الأدب لحركة الوحدة الإيطالية في القرن التاسع عشر، أو للثورة الروسية سنة ١٩١٧، أو الفاشية ١٩٢٢ في إيطاليا، أو النازية في سنة ١٩٢٣ في ألمانيا، وهكذا ...

وهم في أبحاثهم هذه يعتمدون على تنقيب المؤرخين، فإلى اليوم مثلًا لا يزال العلماء يتباحثون لمعرفة إلى أي مدى أَثَّرَ كُتَّاب القرن الثامن عشر في فرنسا في الجماهير لإحداث الثورة الكبرى؛ حتى يتبينوا هل كان هؤلاء الكُتَّاب هم العامل الأساسي فيها، أم أن فساد الحياة السياسية والاجتماعية قد كان هو ذلك العامل؟!

ولقد كتب في ذلك أخيرًا أحد أساتذة الأدب في فرنسا كتابًا أنفق في تأليفه ما يقرب من ثلاثين عامًا، وهو الأستاذ دانييل مورنيه Mornet باسم «الأصول العقلية للثورة الفرنسية»، وقد فَحَصَ – لكي يستطيع كتابته – أطنانًا من محفوظات البلديات والوزارات؛ ليراجع الشكاوى التي كان

يرفعها الأهلون تظلمًا من الحكومات، ويستخلص منها نظريات واتجاهات، بل وتعبيرات وجملًا وألفاظًا أخذت من الفلاسفة والكُتَّاب الذين مهدوا لتلك الثورة كروسو وفولتير وديدرو وهولباخ ومونتسكييه.

وتتناول هذه الدراسة أيضًا الوظيفة الكفاحية للأدب؛ من حيث إنه يمكن أن يتجه نحو تحقيق الأهداف السياسية والاجتماعية للمجتمع، وهذه الملاحظة الأخيرة تنتهي بنا إلى بحث أدب الملابسات، والأدب الإنساني المجرد، وتحليل عوامل النجاح في كل منها، وقدرته على البقاء من عدمه.

الفهرس